





Julio Ramón Ribeyro
Creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa

Antonio González Montes



FONDO EDITORIAL
CULTURA



JULIO RAMÓN RIBEYRO

CREADOR DE DOS MUNDOS NARRATIVOS: PERÚ Y EUROPA

Antonio González Montes

González-Montes, Antonio

Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa /
Antonio González Montes; prólogo, Ricardo González Vigil. Primera edición.
Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2020.

275 páginas: diagramas.

Referencias y bibliografía: páginas 265-275.

1. Escritores peruanos – Siglo XX (Ribeyro) – Crítica e interpretación.
2. Cuentos peruanos – Siglo XX – Crítica e interpretación. 3. Narrativa
peruana – Siglo XX – Crítica e interpretación. 4. Literatura peruana –
Siglo XX – Crítica e interpretación. I. Ribeyro, Julio Ramón, 1929-1994
-- Cuentos – Crítica e interpretación. II. González Vigil, Ricardo, 1949-
prólogo. III. Universidad de Lima. Fondo Editorial

869.56

ISBN

R52ZAG7

Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa

Primera edición: julio, 2020

Tiraje: 300 ejemplares

© Antonio González Montes
© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600,
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Diseño, edición y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Imagen de portada:

Impreso en el Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio,
sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-04308

Índice

Prólogo	11
Presentación	15
Primera parte. El Perú en los cuentos de Ribeyro	21
“Los moribundos”	23
<i>Tres historias sublevantes</i> (1964)	29
“Al pie del acantilado”	31
“El chaco”	41
Ritmo: Escena. Resumen. Elipsis	41
“Fénix”	51
Seis rondas de narración	53
“Una medalla para Virginia”	59
“Un domingo cualquiera”	67
“Los predicadores”	75
“Sobre los modos de ganar la guerra”	81
“El ropero, los viejos y la muerte”	85
“Terra incognita”	95
Actores en la historia	96
“El polvo del saber”	107
“Alienación”	117
Estructura externa del texto	118

Estructura interna de “Alienación”	119
Cuento resumen	120
Inicio <i>in media res</i> . El cronotopo.	123
El objeto de deseo	125
El objeto de deseo de Queca	126
“Desambarze” y “deslopizarse”: el objeto imposible de alcanzar	127
Espacios en que se desarrolla la historia	128
Personajes del relato	130
Acciones o actividades relevantes	133
“Silvio en El Rosedal”	135
El modelo actancial en “Silvio en El Rosedal”	137
Hacendado o investigador	142
Nuevo modelo actancial con el mensaje secreto del rosedal como objeto de valor	144
¿Quién es el destinador?	144
El objeto de valor del destinatario	144
El sujeto del deseo. Ayudantes y oponentes	145
Llegada de la prima y de la sobrina	145
Programas narrativos más relevantes	149
Programas narrativos de apropiación	150
Programas de atribución	150
Programas de renuncia	151
“Silvio en El Rosedal”, el relato más estudiado	151
“Atiguibas”	157
Segunda parte. Europa en los cuentos de Ribeyro	163
“Doblaje”	165
“El libro en blanco”	171
“Bárbara”	181
“Los cautivos”	185
“Ridder y los pisapapeles”	189
“La primera nevada”	195

“La estación del diablo amarillo”	201
“Los españoles”	207
“Papeles pintados”	213
“Demetrio”	217
“La juventud en la otra ribera”	223
El modelo actancial	225
El sujeto del deseo (Plácido Huamán)	226
El destinador	228
Ayudantes y oponentes en la historia de Plácido Huamán	230
Solange: ¿ayudante u oponente de Plácido Huamán)	231
Solange y la red de oponentes de Plácido Huamán	232
El objeto de deseo o de valor	233
El cuadrado de veredicción: lo aparente y lo oculto	234
Vigencia del cuadrado de la veredicción	236
Programas narrativos en “La juventud en la otra ribera”	237
Programas narrativos de apropiación	248
Programas narrativos de atribución	239
Programas narrativos de renuncia	239
Programas narrativos de atribución y de renuncia (combinación factible)	240
Programas narrativos de desposesión	240
“El carrusel”	243
Los narradores y sus historias	244
Un joven llega a Francfort	244
Desde Génova	245
En la isla	246
En el departamento parisino	246
Monique y la historia de su hermano	247
El gasfitero y su pequeña historia	247
Madame Nguyen, la vietnamita en París	247
Los sucesos en el bar de Saygón	248
El propietario del bar	248

El capitán Dupuis, descendiente de Descartes	249
La amonestación del director y la requisitoria del general Ney	249
El probable sustractor del documento sobre la sustracción	250
El pibe argentino polemiza con el joven francés	251
El veredicto del médico	251
A modo de colofón ¿edificante?	255
Referencias	265
Bibliografía	273

Prólogo

Poco antes de morir, Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) tuvo pruebas elocuentes (que —nos consta— recibió con tan honda satisfacción que, a pesar de su temple reservado y sabiamente estoico, salía a flote en su mayor predisposición al entusiasmo y a conceder entrevistas y apariciones públicas) de que, por fin, se lo situaba entre los mejores cuentistas de la lengua española: el premio Juan Rulfo (de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara) y la edición de sus cuentos completos en una colección que no hacía mucho había creado la Editorial Alfaguara con clásicos de la talla de Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar. En ambos reconocimientos influyó mucho la “campana” a favor suyo que venía efectuando, desde los años setenta, Alfredo Bryce Echenique, sin duda el creador consagrado internacionalmente que se dedicó con mayor tesón y generosidad, en vida de Ribeyro, a difundir sus obras.

Ya en los años sesenta, desde la publicación de *Tres historias sublevantes* (1964) y *Las botellas y los hombres* (1964), reinaba, en el Perú, el consenso de que Ribeyro era el cuentista más dotado de las letras nacionales. Valoración que animó al editor Carlos Milla Batres a reunir sus cuentos en dos volúmenes, bajo el título de *La palabra del mudo* (1973, con un notable prólogo de Wáshington Delgado), claramente presentándolo como una de las voces más admirables del cuento hispanoamericano. Sitial que poco a poco, pero con paso firme, fue imponiéndose hasta los importantes reconocimientos que comenzó a cosechar Ribeyro al final de su existencia.

Un cuarto de siglo después, Ribeyro goza de un interés creciente entre los lectores y críticos de todo el ámbito hispánico; y no solo por sus cuentos, sino también por sus aportes a géneros (poco transitados en las décadas del cincuenta hasta la de los ochenta) en boga: diario personal (*La tentación del fracaso*), aforismos (*Dichos de Luder*) y textos híbridos (*Prosas apátridas*). Abundan los libros y las tesis universitarias que lo estudian con rigor y penetración crítica. Destaquemos aquí las contribuciones críticas de James Higgins, Peter Elmore, Irene Cabrejos, Jorge Coaguila, Luis Fuentes Rojas, Eva Valero Juan y... qué duda cabe, Antonio González Montes, quien nos entrega ahora un nuevo libro de consulta imprescindible, esclarecedor y sustancioso.

Miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua, profesor universitario de dilatada trayectoria, González Montes se ha dedicado, con esmero admirable, a estudiar voces de la narrativa peruana, tanto figuras del período colonial (ahí el Inca Garcilaso de la Vega) como de la literatura contemporánea (verbigracia, Carlos Eduardo Zavaleta y Mario Vargas Llosa). Dentro de ese conjunto de artículos y libros publicados, descuella la manera sistemática con que ha analizado a dos autores fundamentales: César Vallejo (todos sus cuentos y novelas) y, por supuesto, Ribeyro.

Estamos ante el tercer libro que consagra al autor de *La palabra del mudo*. Luego de *Ribeyro El arte de narrar y el placer de leer* (2010) y *Ribeyro. El mundo de la literatura* (2014), ha tejido una reveladora cartografía de los variadísimos ámbitos geográficos en que se localizan sus cuentos: *Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos narrativos; Perú y Europa*. Ha escogido una temática digna de examinar en el universo literario de creadores con un mirador amplio de la diversidad nacional e internacional (ejemplos señeros de las letras peruanas: Ventura García Calderón, Ciro Alegría, Carlos Eduardo Zavaleta, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y Miguel Gutiérrez); pero que resulta especialmente idóneo en el caso de Ribeyro, dado que el artífice de *Silvio en el Rosedal* enfatizaba el entorno geográfico de sus narraciones (actúa en ello el legado de los grandes realistas europeos del siglo XIX que Ribeyro veneraba: Balzac, Stendhal, Flaubert, Maupassant, etcétera), llegando a aportar la división en costa, sierra y selva, en sus *Tres historias sublevantes*; a resaltar como un microcosmos su barrio miraflorentino de Santa Cruz, en *Relatos santacruzinos*. Y, en el marco internacional, a separar los cuentos localizados en el Perú de los ubicados en Europa, en los dos conjuntos nuevos que

dio a conocer en el tomo II de *La palabra del mudo: El próximo mes me niveló* y *Los cautivos*, respectivamente.

Aunque utiliza los conceptos teóricos y los aportes metodológicos de la narratología, opta por una exposición clara y didáctica, al alcance tanto del público interesado como del público en general, así como enormemente útil para los estudiantes universitarios.

En concordancia con el trasfondo sapiencial (búsqueda profunda y problematizadora de la verdad, en pos de la ansiada sabiduría, y no meramente de la información acumulada por la ideología reinante) de los escritos de Ribeyro, González Montes percibe un hilo conductor en sus libros:

una experiencia vital y artística que lo condujo a intentar comprender, más que narrativamente, su heterogénea sociedad de origen, a la vez que accedía a una visión más amplia del mundo, basada en su instalación progresiva en el mundo europeo, en especial en Francia, y dentro de este país, en París, una ciudad con la que se identificó, como lo hizo con Lima, y de modo particular, con el distrito de Miraflores. (p. 16)

En consecuencia, leer cabalmente a Ribeyro implica un “aprendizaje vital y artístico”, concluye en sus reflexiones finales. Un aprendizaje que el lector aprovechará como es debido, bajo la guía segura y penetrante de González Montes. Comulgará así, enriquecido por la lectura de Ribeyro, con la complejidad de la condición humana, liberándose de prejuicios, marginaciones y, en general, la carga alienante del “contrato social”.

Ricardo González Vigil



Presentación

El 2019, Julio Ramón Ribeyro habría cumplido noventa años de edad y veinticinco de su partida física (1929-1994), pero pese a la respectiva distancia temporal transcurrida, el escritor peruano está muy vivo en el recuerdo de los muchos lectores peruanos y extranjeros que ha ido ganando, a lo largo de las décadas, por lo menos desde mediados de la del cincuenta, pues su primer volumen de cuentos apareció e inició su camino en 1955.

Con motivo de estos importantes hitos temporales, nos hemos propuesto compartir en este libro, *Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa* una visión global y, a la vez, selectiva, de la producción cuentística de un autor, cuya vigencia, casi al término de la segunda década del siglo XXI, está fuera de toda duda. Sus cuentos son lo más valioso de su obra literaria, pero el resto de su polifacética creación (novela, teatro, ensayo, crítica literaria, microrrelato, diario personal, epistolario) complementa y enriquece la importancia de Julio Ramón como un gran escritor, reconocido a nivel nacional e internacional.

Esta popularidad que entusiasma a sus lectores y los lleva a recorrer, una y otra vez, los memorables cuentos plasmados por la prosa transparente, fluida y polisémica de Ribeyro, también ha incentivado a los críticos peruanos y extranjeros, de varias generaciones y de diversas tendencias exegéticas, a profundizar en el conocimiento de las historias realistas y fantásticas que nos ha regalado desde sus primeros libros publicados en la década de los cincuenta (*Los gallinazos sin plumas* y *Cuentos de circunstancias*), hasta los que han aparecido en los siguientes decenios y se han reunido, finalmente, en la colección *La palabra del mudo*.

En este relevante proceso de producción narrativa, que ha ido desarrollándose en un contexto, a la vez, peruano y extranjero, Ribeyro, que desarrolló su vida en el Perú y fuera del país, ha creado, mediante el conjunto de sus cuentos, dos mundos narrativos, que hemos querido diferenciar para una mejor apreciación de la calidad artística, humana y social que distingue a la obra cuentística de este hombre de letras que ha enriquecido la literatura peruana contemporánea.

Sin duda, esta capacidad de dar existencia a más de un mundo narrativo no es una característica privativa de nuestro autor, pero él la ha realizado “a su manera”, paso a paso, como producto de una experiencia vital y artística que lo condujo a intentar comprender, más que narrativamente, su heterogénea sociedad de origen, a la vez que accedía a una visión más amplia del mundo, basada en su instalación progresiva en el mundo europeo, en especial en Francia, y dentro de este país, en París, una ciudad con la que se identificó, como lo hizo con Lima, y de modo particular, con el distrito de Miraflores.

Como hemos señalado, este exitoso proyecto narrativo de Ribeyro surgió paulatinamente y encontró una primera plasmación en *Cuentos de circunstancias* (1958), su segundo libro de relatos breves, en el cual, la primera palabra del título subraya la importancia que le concede a esa forma literaria, con el cual terminó identificándose plenamente. En este volumen, indicábamos, Ribeyro supo integrar los componentes peculiares de su poética narrativa de modo coherente y totalizador. En el conjunto de los textos, los lectores comprobamos que coexisten los cuentos realistas con los fantásticos, a la vez, que las historias se desarrollan, algunas, en ciudades del Perú o de Europa.

Este modelo, experimentado por primera vez en el citado volumen, se repitió, con variantes, en todos los libros que Ribeyro publicó de 1964 en adelante. Dicho año, por citar una versión del modelo aludido, dio a conocer dos libros dedicados a mostrar ficciones narrativas ambientadas en el Perú (*Tres historias sublevantes* y *Las botellas y los hombres*). Y en la década de los setenta, el autor miraflorentino y peruano inaugura su serie *La palabra del mudo II* (1994), con dos colecciones, en las que vuelve a basarse en la duplicidad de los mundos en los que se mueve y comparte esa experiencia vital y estética con sus lectores: en *Los cautivos* (1972) reúne los cuentos cuyos respectivos escenarios son europeos y en *El próximo mes me nivelo* (1972) todas las historias se ambientan

en diferentes lugares del Perú, aunque es cierto que Lima es la urbe preferida¹.

En los siguientes libros, que integran los varios tomos de *La palabra del mudo*, Ribeyro consolida la plasmación de los dos mundos, construyendo historias que hacen posible que los lectores viajemos de la mano del respectivo narrador por el Perú o por algunos países europeos, con especial preferencia por Francia y su capital París. Por ello en las páginas de nuestro libro, presentamos una selección de análisis de los cuentos que pertenecen a uno y a otro de esos mundos.

Siguiendo este derrotero, comenzamos deteniéndonos en un total de catorce cuentos, cuyos personajes se desenvuelven en diversos escenarios peruanos. Ellos son “Los moribundos”, “Al pie del acantilado”, “El chaco”, “Fénix”, “Una medalla para Virginia”, “Un domingo cualquiera”, “Los predicadores”, “Sobre los modos de ganar la guerra”, “El ropero, los viejos y la muerte”, “*Terra incognita*”, “El polvo del saber”, “Alienación”, “Silvio en El Rosedal”, “Atiguibas”.

Por otro lado, hemos analizado doce relatos ambientados en el mundo europeo, de varios de los libros, comenzando, precisamente, con el célebre “Doblaje”, que apareció en el ya citado volumen *Cuentos de circunstancias*. Completan la mirada ribeyreana de Europa los textos “El libro en blanco”, “Bárbara”, “Los cautivos”, “Ridder y el pisapapeles”, “La primera nevada”, “La estación del diablo amarillo”, “Los españoles”, “Papeles pintados”, “Demetrio”, “La juventud en la otra ribera”, “El carrusel”.

La razón de haber elegido examinar, mayoritariamente, cuentos de Julio Ramón publicados a partir de 1964, obedece a que en dos anteriores libros nuestros dedicados al estudio de los célebres cuentos de Ribeyro, hemos investigado los textos editados con anterioridad a dicho año. Así, en *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer* (2010), ofrecemos el análisis principalmente narratológico de todos y de cada uno de los treinta cuentos de sus tres primeros libros, con excepción de *Tres historias sublevantes* (1964), cuyo trío de relatos sí han sido abordados en este volumen.

1 Cabe señalar que las dos primeras ediciones peruanas de *La palabra del mudo* —Milla Batres (1973) y Jaime Campodónico (1994)— incluyen la reedición de *Tres historias sublevantes* (1964) y añaden *Los cautivos* (1972) y *El próximo mes me niveló* (1972), aunque hay diferencias en el número de cuentos: la de Milla Batres reúne diez cuentos y la de Jaime Campodónico doce.

Del mismo modo, en nuestro segundo libro dedicado al examen de otros cuentos del autor limeño y de otros libros, *Julio Ramón Ribeyro. El mundo de la literatura* (2014), desde la perspectiva de lo metaliterario, hemos efectuado un asedio textual a cuentos que figuran en sus colecciones *Solo para fumadores* y *Relatos santacrucinos*, como también abordamos *Los geniecillos dominicales*, *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*.

En cuanto a la perspectiva desde la que se ha examinado cada uno de los inagotables y polisémicos textos de Ribeyro, hemos considerado siempre, como una premisa pertinente, lo que establece en su célebre decálogo. “No hay cuento sin historia. El cuento se ha hecho para que el lector a su vez pueda contarlo”. Por ello, nuestros enfoques parten habitualmente de esa licencia que recomienda el Maestro del cuento, con el propósito de compartir y de comprometer a nuestro lector con la mirada desde la que nos detenemos a contemplar el desarrollo del recorrido narrativo que efectúa la prosa del autor en cada relato.

Otra categoría importante que nos orienta en el trabajo de exégesis es la del narrador, ese ser hecho de lenguaje y que posee el don y el poder de insuflar vida a un mundo verbal en el que pululan seres diversos que, en el ámbito realista o en el fantástico, se ubican en una cierta coordenada espacio-temporal y allí dejan testimonio de sus acciones, ideas, pensamientos, deseos, sentimientos, palabras, actitudes, miedos, esperanzas y con todo ello y más configuran historias de diverso tipo que los lectores completan con su mente. Cada relato de Ribeyro está construido con tal coherencia artística que la ficción narrativa, cualquiera que sea el mundo representado elegido, constituye una unidad realzada por la prosa, la estructura, las técnicas y otros recursos que muestran el dominio que llegó a alcanzar en el cultivo del cuento este maestro insuperable que siempre se impone por un gratificante *nock out* a sus agradecidos lectores².

En cuanto al enfoque metodológico, nos hemos servido de los conceptos que la narratología pone a disposición de quienes tienen la tarea de intentar construir un conocimiento válido pero abierto acerca de los textos literarios, en este caso, los insuperables cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Igualmente, el método semiótico-greimasiano nos ha

2 Como existen varias ediciones de los libros de cuentos de Ribeyro, hemos elegido para este trabajo de análisis emplear los cuatro tomos de la edición de *La palabra del mudo* (1994) de Jaime Campodónico, porque es la última edición que el autor autorizó en vida.

sido de utilidad cuando hemos dialogado con relatos ribeyreanos que se prestaban a un análisis de este tipo. Hemos empleado estos conceptos, pero al hacerlo nos ha preocupado explicarlos para que nuestros lectores sientan que dicho enfoque los ayuda a captar mejor el sentido del texto examinado, lo que no quita la posibilidad de evaluar el objeto de estudio desde otras ópticas³.

Y sobre el origen de estas páginas, ellas formaron parte de sendos proyectos de investigación, auspiciados por el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, durante los años de 2010 y 2015. Este apoyo hizo posible que pudiera continuar estudiando la producción cuentística de Julio Ramón Ribeyro, cuya tarea había iniciado, también como un proyecto, en el Instituto de Investigación Científica (IDIC) de la Universidad de Lima, el 2005.

Agradezco a mi esposa, Eliana Vásquez Colichón, mi compañera de vida y cómplice en mi trabajo literario. Así mismo, mi gratitud al Fondo Editorial de la Universidad de Lima, por honrarme con la publicación de este nuevo libro (el tercero en mi bibliografía personal sobre el autor) dedicado a homenajear la calidad humana y literaria de Julio Ramón, con motivo de los aniversarios ya citados. No es, pues, la primera vez que esta prestigiosa Universidad publica un texto de mi autoría. Lo hizo ya cuando dio a conocer mi obra *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer* (2010) y la presentó en la Feria del Libro Ricardo Palma de aquel año. Este libro es un testimonio de agradecimiento a esta casa de estudios. Asimismo, expreso mi gratitud al doctor Ricardo González Vigil, por sus palabras prologales. No hay nadie que como él haga tanto cada día —y con tanta calidad, penetración crítica y equidad— por las letras de este Perú de todas las sangres. Sean estas palabras mi reconocimiento a su infatigable labor académica, de proyección nacional e internacional.

Antonio González Montes

Lima, verano del 2020

3 No está de más recordar que todo elemento material o ideal que aparece en un cuento, por más que aluda al mundo real, lo está en condición de signo, es decir, de ente puramente verbal, constituido única y exclusivamente por las palabras elegidas por el narrador. Pero los vocablos son tan poderosos que crean en el lector la ilusión de estar viendo o viviendo un mundo real. Ningún lector escapa a ese “efecto de realidad” de lo verbal.



Primera parte

El Perú en los cuentos de Ribeyro



“Los moribundos”¹

Desde el punto de vista de la técnica, este relato emplea la figura del narrador homodiegético en primera persona: un personaje testigo ofrece su versión acerca de una situación que se relaciona con él, con los suyos, pero solo en calidad de observador, mientras que los protagonistas son otros y conocemos a estos gracias a la versión que ofrece el testigo. En cuanto a la temática, “Los moribundos” es, también, un texto peculiar porque Ribeyro emplea como trasfondo de la anécdota, sucesos que son parte de la historia peruana del siglo XX: los conflictos bélicos que sostuvieron el Perú y Ecuador a lo largo de dicha centuria². Esta circunstancia le otorga al relato una alta referencialidad, y hace que posea una significación política e ideológica innegable.

Y ello está reforzado porque el narrador evoca los sucesos del conflicto, dos días después de que “comenzó la guerra”. El inicio de los hechos que son parte de la fábula coincide con el arribo “a Paita (de) los primeros camiones con muertos”. La presencia de este cargamento fúnebre despierta la atención del narrador y de su hermano Javier y ambos van a ver la llegada de los cuerpos al hospital; allí constatan que la guerra produce muertos y moribundos y que cuando se descubría a uno de estos “lo ponían en una camilla, lo metían al hospital y el camión seguía rumbo al cementerio” (Ribeyro, 1994, I, p. 227).

1 Escrito en París en 1961. Pertenece al volumen *Las botellas y los hombres* (1964) (Ribeyro, 1994, pp. 225-236).

2 Este conflicto ha sido, esperamos, superado. Quizá por ello, el Congreso de la República del Perú, a través de su Fondo Editorial, realizó una reimpresión de este relato, con motivo de la visita oficial del entonces presidente del Ecuador, Jamil Mahuad, en agosto de 1999.

La guerra con su secuela de muertes en grandes cantidades genera en el narrador una serie de sentimientos y de interrogantes que su hermano Javier trata de responder satisfactoriamente, sobre todo para explicar por qué traen a los difuntos hasta Paita. Además, Javier revela al narrador los sobrenombres de ecuatorianos (“monos”) y peruanos (“gallinas”); y puede detectarse en él un sentimiento de nacionalismo porque, aunque señala que “hemos perdido todas las guerras”, no duda en decir que “ésta sí que no la perdemos”.

El narrador testigo evoca, también, el modo en que la guerra afecta, directa o indirectamente, a su propia familia, en especial a su hermana Eulalia, cuyo novio, el teniente Marcos, está en la frontera. Pero lo más preocupante y que incide directamente en el curso que tome la historia es que “pronto los muertos no entraron ya en el cementerio ni los heridos en el hospital”. Ante esa emergencia, aun el padre del narrador, pese a sus resistencias iniciales, se vio en la obligación de colaborar en la ubicación de cuartos vacíos en las casas particulares para alojar a los heridos que no tenían donde permanecer. A su vez, el teniente Marcos regresa de la frontera y visita la casa de su novia y allí informa sobre el avance del conflicto y ante la pregunta de uno de los presentes afirma que esta guerra “ya está ganada”.

La labor de observadores del narrador y de su hermano Javier se hace más dramática a partir del momento en que dos heridos, cuyas nacionalidades no se conocen con precisión, son asignados a la casa de aquellos. Como es previsible, la presencia de los dos soldados causa revuelo entre los dos hermanos; uno de ellos, Javier, los va a ver a los pocos momentos de su llegada y ofrece su versión al otro, pero no puede distinguir la nacionalidad de cada uno, debido a que “no tienen botas (peruanos) ni polainas (ecuatorianos). Están descalzos”.

El personaje narrador espera el día siguiente para ir a ver a los heridos y su testimonio es impactante ya que presenta las condiciones deplorables en que se encuentran ambos, a la vez que trata de acertar con la nacionalidad de los soldados. Empero, la visita al lugar se torna aún más comprometedoras pues uno de los heridos le pide agua y le muestra su herida, lo cual le provoca “una especie de vértigo” y lo obliga a ir hasta la cocina donde informa a su hermana acerca del pedido y de lo que ha visto; pero esta le dio una respuesta negativa debido a que asume que los heridos son ecuatorianos y por tanto “son los que disparan contra Marcos”. No se explica por qué los han traído y amenaza con tirarse al mar.

Como el centro de atención del relato son los heridos y el descubrimiento de sus nacionalidades, un asunto que todos quieren dilucidar, el narrador da cuenta de la nueva visita a aquellos en compañía de su padre; pese a los esfuerzos de este último no es posible que ni uno ni otro soldado conteste con claridad a las preguntas del dueño de casa; pero sí es revelador del drama de la guerra el que no puedan entender en qué lengua se expresa uno de los dos heridos; el narrador alcanza a señalar que “dijo una palabra que no entendimos”.

Ante esta dificultad, el padre indica que los enfermeros son los únicos que saben de dónde son uno y otro soldado. Esa misma tarde vinieron los enfermeros, pero ellos tampoco saben con certeza la nacionalidad de cada uno y admiten que “con este lío se han perdido los documentos de identidad” y prometen averiguar en el hospital.

El relato se abre a otras alternativas a partir de la noticia que registra el narrador de que la guerra ha terminado y “que los ecuatorianos habían capitulado”. En el plano oficial y público, la conclusión del conflicto trae consigo una onda de celebraciones en las que participa el propio padre del narrador, pero en el plano privado “los heridos, olvidados ya, se seguían muriendo en nuestra casa”. Es sobre todo en esta desatención a la suerte de quienes han participado en el conflicto, defendiendo los intereses de uno y otro país, que puede comprobarse lo absurdo e inhumano de guerras que exaltan el nacionalismo, pues los gestores de estas no se preocupan por la vida o la salud de los hombres concretos que son víctimas de la violencia bélica.

El observador concentra su interés en el último día de los sucesos que son parte de “Los moribundos”. De esas horas cruciales elige algunas escenas para ilustrar el contraste de situaciones y de sentimientos que trae consigo una guerra. La primera escena que registra se desarrolla en la mañana y es relevante porque el propio personaje encuentra de pie al soldado que había estado con una herida en la pierna. Este informa que su compañero “se está muriendo”, revela su nacionalidad ecuatoriana y anuncia su deseo de irse.

El menor de la familia recurre a su hermano Javier para resolver la situación planteada por el soldado, pero la respuesta de aquel, una vez enterado de la nacionalidad del herido, es considerarlo su prisionero y no atender su solicitud de salida; le ordena que vuelva al depósito y decide montar guardia, pues según él “de aquí nadie se escapa”.

El desenlace de los sucesos comienza a plantearse a partir del momento en que nuestro testigo se concentra en mostrar a través de la técnica de la escena lo que ocurre en la noche de aquel mismo día. El hecho central es la celebración de una comida de “fraternidad” en homenaje a Marcos, y a la que han sido invitados “el comandante de la zona y un ecuatoriano que era dueño del ‘Chimborazo’, el bar más grande de Paita” (Ribeyro, 1994, I, p. 234).

Empero, la atmósfera del relato se torna más compleja pues se produce un contraste entre el ambiente de fiesta y de agasajo y los gritos de los soldados desde el depósito que llegan hasta el lugar donde están los invitados. Esta incómoda situación obliga al dueño de casa a informar que aloja a unos heridos en casa, y dirigiéndose al dueño del “Chimborazo” le reveló que uno era un paisano suyo; el invitado se hizo el desentendido y siguió conversando con los demás.

El enunciador, una vez más, sigue a su padre con dirección al depósito para presenciar y dar testimonio de los últimos hechos protagonizados por los moribundos. Y es el herido peruano, quien, con sus gestos desesperados y sus deseos de comunicarse con el dueño de casa, tiñe la escena de un dramatismo conmovedor. En efecto, lo que presencian el padre y el hijo son los momentos finales de la vida del peruano herido, quien incluso llega a coger al dueño de casa de la corbata e intenta, vanamente, hacerse entender, como lo señala el narrador: “Sus ojos lo miraban con terror. Sus labios comenzaron a moverse y por ellos salían sus palabras tan amontonadas que parecían formar un canto sin fin” (Ribeyro, 1994, I, p. 234).

El padre es incapaz de comprender el mensaje porque su propio compatriota se expresa en una lengua, el quechua, en que se comunican los indígenas, pero no todos los mestizos, aunque ambos pertenezcan a un mismo país. La desesperación del dueño de casa es tal que abandona, por un momento, a su interlocutor y vuelve al comedor para averiguar si alguno sabe quechua; solo Marcos contesta algo y ello provoca la burla de todos los demás. Al papá no le queda otra alternativa que regresar al escenario donde están los heridos y su propio hijo, testigo de estos impactantes momentos.

Lo paradójico de la situación se hace más evidente cuando se constata que el único que entiende el idioma del indígena peruano es el herido ecuatoriano, probablemente también indígena, y quien se convierte en el nexo que permite transmitir los últimos deseos del moribundo. La riqueza y complejidad comunicativa de la escena se intensifica con la

presencia de la escritura, pues el padre manda a su hijo a traer papel y lápiz para poder transcribir la traducción del quechua al español que realizará el herido ecuatoriano.

Empero, la comunicación no se desarrolla con la fluidez esperada, debido a que el mensaje del moribundo es ininteligible y alude a imágenes y recuerdos del campo de batalla, pues se menciona a caballos, soldados y a los propios sufrimientos del agonizante. La traducción y transcripción de este discurso balbuciente se mezcla con voces provenientes del comedor que lanzan “vivas a los patriotas”, pero el padre se mantiene firme en su deseo de seguir hasta el final del mensaje, y así ocurre porque a los pocos minutos se produce el deceso del moribundo.

El desenlace ha sido tan conmovedor que los testigos del hecho quedan en silencio, el cual es roto por el padre, que observa el papel que escribió, trata de entenderlo, manifiesta su deseo de enviarlo, pero reconoce que ignora quién es el destinatario y hasta duda de la utilidad de remitir un mensaje incomprensible. Ante esta constatación dobla el papel y se lo guarda en el bolsillo. Antes de volver al comedor, el dueño de casa escucha una pregunta incómoda (y que no responde) del herido que acaba de servir de intérprete: “—¿Cuándo me iré de aquí? —preguntó el ecuatoriano—. Este aire me mata, señor. Ya puedo caminar” (Ribeyro, 1994, I, p. 236).

El sorprendido testigo y su padre, después de haber vivido una experiencia límite (la agonía de un ser humano que dio su vida por la patria y que muere sin poder ser comprendido por los que le rodean), regresan al comedor y el primero de ellos registra algunos detalles que muestran el contraste entre dos situaciones que ocurren en una misma casa: de un lado la muerte de un indígena peruano, y del otro, el ambiente festivo que reina en el comedor con motivo de una celebración que para cualquier ser humano deviene en absurda y chocante.

Es indudable que “Los moribundos” es un relato de gran valor por razones literarias y extraliterarias. Con respecto a las primeras, habría que destacar la gran maestría en el despliegue de un narrador testigo que es capaz de seguir el desarrollo de una historia muy intensa y compleja, sin perder el equilibrio ni caer en el patetismo. El joven observador siempre está en el lugar preciso para observar y focalizar lo pertinente, pero también es hábil para seguir y mostrar las situaciones de contraste que se presentan en ambientes contiguos.

Y en cuanto a los méritos que trascienden a lo meramente estético, este relato plantea los nexos que existen entre lo individual y lo colectivo, la paz y la guerra y entre los sectores marginados y los dominantes en las sociedades latinoamericanas. Como en muchos otros relatos, Ribeyro aborda el tema de la muerte de seres humanos concretos, pero en este caso, ella tiene como causa la ocurrencia de una guerra entre dos países vecinos y unidos por muchos vínculos históricos y culturales. Es decir, los soldados son heridos o mueren como consecuencia de un conflicto decidido por los grupos que detentan el poder político y militar en los países que se enfrentan bélicamente.

Pero la guerra absurda revela que, aunque unos y otros seres humanos estén divididos por razón de su pertenencia a un Estado, pueden resultar unidos por lazos históricos y culturales, como es el caso de los dos heridos que son depositados en la casa del narrador. Es verdad que uno es ecuatoriano y el otro peruano, y los dos comparten el drama de ser víctimas de una conflagración que ellos no han decidido. Además, ambos son indígenas y se comunican en una misma lengua, el quechua, y ello los une más fuertemente que los lazos que derivan de la pertenencia a una mera nacionalidad formal.

De modo que en “Los moribundos” Ribeyro plantea la situación de los sectores indígenas en países andinos como Perú y Ecuador, pero lo hace a través de la historia dramática de personajes concretos que sufren las consecuencias de la marginación en sus respectivas patrias. El problema de la comunicación está desarrollado con todo detalle y permite ilustrar las diferencias entre el idioma español y el quechua. También se advierte las distancias entre la oralidad y la escritura y la imposibilidad de volcar la una en la otra, lo que origina que el mensaje del moribundo sea ininteligible.

TRES HISTORIAS SUBLEVANTES (1964)

En un mismo año (1964), Ribeyro publicó dos volúmenes de cuentos: *Tres historias sublevantes* y *Las botellas y los hombres*. Al margen de esta coincidencia cronológica, este último volumen, constituido por diez cuentos, se relaciona, por el número de textos, más con los dos primeros libros que se dieron a conocer en 1955 y en 1958. Sobre todo, con respecto al número de cuentos: *Los gallinazos sin plumas* (ocho textos); *Cuentos de circunstancias* (diez). En cambio, *Tres historias sublevantes*, como su

nombre lo indica, es un volumen con un terceto de relatos. Por otro lado, en cuanto al significado de los títulos de los libros se produce una suerte de semejanza entre el libro de 1958 y el que apareció en abril de 1964. En los dos títulos se hace referencia a su carácter narrativo, es decir al hecho de que pertenecen a una reconocida especie narrativa breve: el libro de 1958 elige la palabra “cuentos”, y agrega el tipo al que pertenece. El volumen de 1964 alude a la palabra “historias”, que suele funcionar como sinónimo del nombre de la especie que hizo famoso a Ribeyro.

Pero también las palabras que completan los respectivos títulos agregan sentidos pertinentes, relacionados con la poética del autor, es decir, con la significación particular de dichas palabras. En el primer caso se apela a la expresión “de circunstancias”, que equivale a decir que cada texto recrea una situación, que es, en efecto, algo que caracteriza a la mayoría de los cuentos de Ribeyro. A su vez, el adjetivo “sublevantes” posee una connotación de fuerza, puesto que el verbo “sublevar” alude a “llevar a alguien a la sedición o al motín”, excitar indignación, promover un sentimiento de protesta” (*Diccionario de la lengua española*, 2014, II, p. 2047).

Al calificarlas como “sublevantes” se refiere a que dichas historias, por los sucesos que evocan, pueden generar un sentimiento de protesta entre los lectores. Y esa reacción es producto de la ironía o del contraste que se establece entre la afirmación de que “El Perú es un país muy grande y rico”³, y el hecho de que los tres relatos, ambientados en las “tres zonas Costa, Sierra y Montaña” muestran a los lectores el nivel extremo de pobreza, de explotación, de abuso, de existencias indignas de la condición humana, algunas de las cuales padecen muertes crueles, en el contexto del enfrentamiento que se percibe en cada uno de los textos, entre los sectores poderosos de la sociedad peruana y lo que Ribeyro llama “la gente del pueblo”, es decir los que carecen de vivienda, de trabajo, de derecho a la propiedad o realizan labores denigrantes a cambio de ínfimas sumas de dinero.

3 Esta expresión aparece como parte de un epígrafe, tomado “de un viejo texto escolar de Geografía”. Esto indica que a Ribeyro le interesaba subrayar el contraste, pese a no ser muy dado al patriotismo.



“Al pie del acantilado”¹

“Al pie del acantilado”² es una historia intensa, detallada, dramática y bien construida. La conducta observada en los seres que participan de la acción, constituye un ejemplo de una actitud de resiliencia³, protagonizada por unos pocos personajes pobres que han sido expulsados de la ciudad y que, en la búsqueda de un espacio para poder sobrevivir y ejercer su derecho a la vida, encuentran lugares inhabitables, pero con el trabajo y el ingenio logran construir una casa bastante austera, con materiales deleznable y se establecen allí, durante un lapso significativo (siete años) hasta que una vez más, autoridades que vienen de la ciudad los obligan a salir de allí, los expulsan y estos expatriados reinician la búsqueda a fin de encontrar un pedazo de tierra, “al pie del acantilado”, donde subsiste una “higuerilla”, para comenzar la tarea de levantar una “nueva vivienda”. Y así al infinito.

Hemos ofrecido una síntesis de la historia que se construye con gran destreza y sabiduría por parte del narrador. Y antes de ingresar al análisis de algunos aspectos relevantes de esta experiencia límite ambientada en

1 En la versión de la primera edición del libro no figura al final de este cuento ninguna fecha de escritura. En la edición que estamos usando se incluye la siguiente data: “Huamanga, 1959” (Ribeyro, 1994, II, p. 41). También se reproduce la dedicatoria a Hernando Cortés, Alida Cordero y Javier Heraud en las ediciones de Milla Batres y de Jaime Campodónico.

2 “Acantilado” significa “Dicho de una costa: cortada verticalmente. Cortada verticalmente o a plomo. Escarpa vertical en un terreno” (*Diccionario de la lengua española*, I, 2014 p. 19). Algunos sinónimos: precipicio, abismo, despeñadero. En suma, un lugar de difícil acceso.

3 “Resiliencia” se define como “capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos” (*Diccionario de la lengua española*, 2014, II, p. 1907).

el “fondo del barranco, en los viejos baños de Magdalena”, dentro de lo que hoy se conoce como la Costa Verde (que es precisamente un gran acantilado que rodea a Lima), la ciudad capital del Perú, queremos destacar, desde el punto de vista del discurso y de la estructura, la presencia de algunos aciertos, de este cuento célebre de Ribeyro⁴.

El primero es el de haber elegido un convincente narrador autodiegético, en primera persona que cuenta una historia, a la vez, personal, familiar y vecinal, de gran contenido humano y muy verosímil, porque es representativa de la realidad social de Lima, incluso de esta capital que, oficial y formalmente, se dispone a celebrar el Bicentenario de la Independencia (1821-2021), y que no solo no ha sabido ni podido resolver los problemas de vivienda, de tránsito, de violencia, de corrupción, de caos permanente, sino que ha sido desbordada por todas estas y otras plagas y luce más caótica, inhumana, insegura, racista y peligrosa para todos sus habitantes, diseminados en un espacio incomunicado por un pésimo sistema de transporte, que subsiste hasta la actualidad.

En este contexto, el relato “Al pie del acantilado” conserva su vigencia, porque fue imaginado por un narrador que es, a la vez, protagonista de esta especie de gesta popular de sobrevivencia, y que se muestra como un hombre de acción y de reflexión. En sus más de diez bloques narrativos se exhibe como un persistente e indoblegable constructor de una frágil vivienda para él y sus dos hijos que lo acompañan (Pepe y Toribio) en la dura aventura de la sobrevivencia en un ámbito precario situado entre la costa y el mar. En las fases finales de la lucha para evitar el desalojo de él y de sus vecinos llega a ejercer un importante liderazgo que permita hacer respetar los derechos de estas familias.

Al lado de esa capacidad de trabajo y de resistencia a las adversidades que debe soportar en su difícil y austera existencia, debemos destacar sus dotes como narrador de su propia historia. En ese sentido, su prosa recurre con frecuencia al auxilio de imágenes poéticas para darle un sentido más figurado y connotativo a su narración⁵. Es sintomático que el primer párrafo completo sea una muestra lograda y sugestiva del buen manejo de las imágenes, que dotan al relato en su totalidad de un sentido metafórico. Apreciemos su mirada reflexiva y figurativa:

4 Ha sido leído por destacados estudiosos, entre otros Luchting (1971, p. 60) y Huárag (2004, p. 136).

5 “‘Al pie del acantilado’: una gesta épica con elementos metafóricos” (2004, p. 136), título del ensayo de Eduardo Huárag, ilustra esta idea.

Nosotros somos como la higuierilla, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados. Véanla cómo crece en el arenal, sobre el canto rodado, en las acequias sin riego, en el desmonte, alrededor de los muladares. Ella no pide favores a nadie, pide tan solo un pedazo de espacio para sobrevivir. No le dan tregua el sol ni la sal de los vientos del mar, la pisan los hombres y los tractores, pero la higuierilla sigue creciendo, propagándose, alimentándose de piedras y de basura. Por eso digo que somos como la higuierilla, nosotros, la gente del pueblo. Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuierilla, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir. (Ribeyro, 1994, II, p. 17)

En este conocido párrafo, Leandro, el narrador, establece una comparación entre dos seres vivos: la higuierilla (que pertenece al reino vegetal) y la gente del pueblo (que pertenece al ámbito humano). Y lo que ambos tienen en común es el ser resistentes ante las dificultades del espacio en que crecen y hacen sus vidas. La higuierilla y la gente del pueblo tan solo piden “un pedazo de espacio para sobrevivir”. Y eso es lo que apreciamos en el relato, al inicio y al final. La primera vez, que es el punto de partida y de desarrollo de la historia, la higuierilla es encontrada “al fondo del barranco, en los viejos baños de Magdalena”. Y la razón por la que Leandro y sus hijos la buscan con apremio es porque están en condición de perseguidos por la ciudad, “como bandidos”. Descubierta esta señal de vida que es la higuierilla, ellos se quedan allí durante siete años, lapso en el cual la existencia es muy dura y sobrevienen algunas desgracias, aunque el grupo alcanza una precaria estabilidad. Al término de ese periodo, otra vez tienen que salir de allí e inician una nueva búsqueda hasta encontrar, una vez más, la “señal de vida” que les permita reiniciar el inestable ciclo vital a que están sometidos por ser marginales, pobres e ignorados por el Estado.

Cabe agregar que la ocupación del espacio indispensable para levantar una construcción que se asemeje, en lo esencial, a una casa común y corriente la realizaron primero Leandro y sus dos hijos. Con sumo sacrificio y en el lapso de un año, “ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías. Nosotros habíamos echado raíces sobre la sal” (Ribeyro, 1994, II, p. 18).

Poco tiempo después llegó Samuel, otro perseguido, y fue recibido por Leandro y sus hijos. Se incorporó y contribuyó con su trabajo a mejorar la vida de todos ellos y a cambio de su aporte no exigía nada, tan solo un poco de comida y “que lo dejaran en paz”. Con la llegada del verano

aparecieron personas por los alrededores, pero no venían en búsqueda de un lugar para construir, sino a disfrutar de un baño de mar. En el ir y venir, esos bañistas, después de retirarse de la playa pasaban cerca de la casa de Leandro y al verlo reclamaban que “su playa” estaba sucia y pedían que la limpiara. A Leandro le incomodó el reclamo, pero en cambio le agradó que pensarán que era “su playa”. Y por ello Leandro y Samuel se esforzaron por limpiar y ofrecer algunas comodidades mínimas a los visitantes.

Y Leandro no cesaba en su propósito de enfrentar todos los obstáculos que descubría, entre ellos, por ejemplo, los fierros que impedían nadar más adentro a los bañistas. Pero el reto de luchar contra esos fierros hasta sacarlos totalmente, lo asumió Pepe, el hijo mayor del narrador, que se pasaba gran parte de su tiempo metido bajo el agua. Esta tenacidad para conseguir su propósito, sin considerar la inconmensurable fuerza del mar, lo llevó a morir ahogado. Y esta fue la tragedia más dolorosa que sufrió Leandro: perdió al hijo que más lo secundaba en el trabajo de cada día. Y tuvo que continuar, sin bajar la guardia.

Con posterioridad a estos luctuosos hechos, se hicieron presentes los últimos “perseguidos”, es decir, los hombres y mujeres del pueblo que también llegaron para construir sus casas “en la parte alta del barranco”. Leandro los observa y da cuenta del modo desesperado con que levantaron sus precarias viviendas, “con lo que tenían a la mano”. Una vez que estuvieron instalados se estableció una comunicación entre el narrador y algunas mujeres, que como parte de su rutina bajaban a lavar ropa. Por el diálogo que entablan nos enteramos de que han pasado tres años desde que se instaló el grupo familiar pionero, que ahora tiene un miembro menos, por la muerte de Pepe y su padre se lamenta de la soledad en que vive.

Leandro es, pues, el eje de la historia y del discurso. Es él quien encabeza la lucha por la sobrevivencia, el que lleva a la práctica su labor de constructor y de defensor de la casa y del entorno en el que sobrelleva su vida. Y, a la vez, en base a la experiencia que acumula cada día, a los golpes que le da la vida, adquiere una sabiduría, una capacidad de reflexión y un arte para construir imágenes y comparaciones que enriquecen la complejidad de ese mundo precario, donde actúan personajes que expresan diversos matices de la condición humana, vistos con los ojos observadores y certeros del narrador de “Al pie del acantilado”. Apreciemos, por ejemplo, el modo en que reflexiona luego de sufrir una de las pérdidas que más lo conmueven: su hijo Pepe, su más cercano colaborador, muere

ahogado en el mar en plena lucha por tratar de retirar una barcaza que les impedía ganar un mayor espacio. Leandro recurre a las comparaciones que, a la vez, sugieren imágenes metafóricas: “Perder a un hijo que trabaja es como perder una pierna o como perder un ala para un pájaro. Yo quedé como lisiado durante varios días. Pero la vida me reclamaba, porque había muchísimo que hacer” (Ribeyro, 1994, II, p. 27).

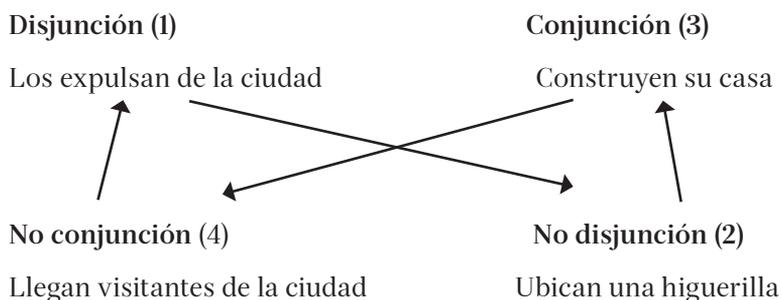
Si tratamos de apreciar en su totalidad la historia desarrollada en “Al pie del acantilado” y recurrimos a algunos conceptos propios de la narratología y de la semiótica narrativa greimasiana⁶, podríamos señalar que este relato en cuanto al desarrollo de los sucesos supone un recorrido completo, que considera, en el marco del cuadrado semiótico⁷, los siguientes términos: *disjunción*-(1) ----- *no disjunción*-(2) ----- *conjunción*-(3) ----- *no conjunción* ----- *disjunción*-(4). La *disjunción primera* corresponde a la expulsión de los personajes encabezados por Leandro, que se encuentran en una situación de desalojados. La *no disjunción*, al momento en que el pequeño grupo familiar encuentra una higuera en un lugar al fondo del barranco y se establece allí, aunque de modo precario. La *conjunción primera* se alcanza cuando Leandro y sus hijos no solo logran construir su casa, sino que mejoran el entorno y esto les permite cobrar algún dinero a los bañistas que bajan hasta la playa que ha sido arreglada por los personajes del relato. La *no conjunción* retorna cuando llegan algunos de los hombres de la ciudad y visitan hasta en dos oportunidades el lugar donde viven Leandro y los de las casas vecinas, surgidas después de la instalación de los que Luchting (1971, p. 83) llama “los pioneros”.

Estas visitas crean una incertidumbre y concluyen con el arresto de Samuel y el anuncio de que los habitantes de esa barriada tienen que desalojar porque se han instalado en terrenos del Estado. La *disjunción final* se concreta en el momento en que los pobladores son expulsados con apoyo de la fuerza pública y el trabajo de una cuadrilla que destruye las casas levantadas por los precarios poseedores. El último en salir es, precisamente, Leandro, que se resistió hasta el final, porque los demás vecinos aceptaron la oferta de la Municipalidad de ser trasladados a una

6 Varios análisis expuestos en estas páginas ilustran la aplicación de este método exegético.

7 El llamado “cuadrado semiótico” es un dispositivo que corresponde a la estructura profunda de un relato. Se estructura sobre la base de oposiciones binarias, las cuales realizan un recorrido que, en cierto sentido, es circular (Greimas y Courtés, 1990, pp. 96-99).

nueva zona (Pampa de Comas), donde podrían instalarse y construir viviendas con el respaldo de la ley. Leandro luchó para que los vecinos no acepten esta oferta, que él consideraba insegura, pero finalmente, las maquinarias llegaron hasta los límites de su casa y él tuvo que abandonar casi solo el lugar, porque su hijo Toribio no estaba con él en ese momento. Sin embargo, al emprender el éxodo, nuevamente, Leandro lo hizo sin alejarse del mar. De ese modo, un poco más adelante su hijo le dio el alcance y juntos recomenzaron el reto de levantar una nueva vivienda. Como se ve, los personajes han terminado como comenzaron, diseñando una circularidad desfavorable para ellos.



Si bien Leandro ha sido derrotado por la fuerza legal y policial de los que detentan el poder y ejercen la autoridad desde la distante comodidad de la ciudad, continúa en su lucha, no se da por vencido, usa un método ya conocido para descubrir el signo de vida que, con su presencia, le anuncia que ha llegado a la tierra prometida. Y es su hijo Toribio quien pronuncia las palabras esperadas, equivalentes a las que dijo Rodrigo de Triana cuando avistó “tierra” desde una de las carabelas comandadas por Colón. Leamos:

—¡Mira! ¡Una higuera!

Yo me acerqué corriendo: contra el acantilado, entre las conchas blancas, crecía una higuera. Estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien intenta acariciarlas. Mis ojos estaban llenos de nubes.

—¡Aquí! —le dije a Toribio—. ¡Alcánzame la barreta!

Y escarbando entre las piedras, hundimos el primer cuartón de nuestra nueva vivienda. (Ribeyro, 1994, II, p. 41)

Pese a haber soportado una serie de adversidades durante los siete años que vivió en ese acantilado (la mayor de las cuales fue la muerte de su hijo Pepe, que se ahogó luchando contra el mar), Leandro mantiene intacta su capacidad de seguir viviendo, de comenzar, cual un Sísifo de la costa limeña, un nuevo ciclo, porque ha encontrado, una vez más, el símbolo que es su par, porque la higuera y Leandro son dos seres que resisten las derrotas y reinician el ciclo de la vida.

Durante décadas se ha discutido (y se seguirá haciendo) acerca del múltiple valor que se le ha asignado a este texto. Desde el punto de vista del mundo recreado por el autor, se ha señalado la verosimilitud que ha conseguido Ribeyro al plasmar, una vez más, el problema de la marginalidad que existió y que subsiste en Lima, los abismos de las diferencias sociales y económicas que dividen a “los de arriba”, “los del medio” y a “los de abajo”. Todo ello sigue vigente, pero a una escala mayor y en el marco de una globalización que ha agudizado las contradicciones de todo tipo que saltan a la vista en el contexto de una Lima, que ya no es la que Ribeyro evocó en los inicios de la década de los sesenta, cuando él estaba entre nosotros, e incluso, unos pocos años antes había vivido y trabajado en Ayacucho. W. Luchting (1971, p. 62) ha escrito mucho sobre eso y ha analizado exhaustivamente todos los aspectos ideológicos y artísticos de “Al pie del acantilado” y otros críticos han destacado el carácter de gesta popular que tiene “la fundación”, primero, de una casa (la de Leandro) y luego la de muchas viviendas hasta constituir un núcleo de marginales que resiste con todo (Huárag, 2004, p. 138). Pero la ley y las instituciones le “echan el ojo” a la zona y no se detienen sino cuando logran expulsar a estos moradores precarios.

Desde el punto de vista de la poética y de la construcción de esta “casa” hecha de palabras y con el acabado de la narración que es el cuento “Al pie del acantilado”, lo determinante es la estrategia que pone en marcha Ribeyro, y que ha empleado en otros célebres relatos. Nos referimos, por ejemplo, a “Doblaje”, conocido “cuento de circunstancia”, que también es examinado en estas páginas. ¿Dónde está la semejanza entre uno y otro texto (el realismo versus lo fantástico)? ¿Qué tienen en común el exquisito cultor del esoterismo y creyente de la teoría del doble, que vuela a Sidney y el marginal Leandro que es expulsado de Lima y viaja para buscar y encontrar entre las rocas del acantilado, la higuera que es su “otro yo”, su “doble”, que le dice que pueden coexistir juntos?

Para la puesta en escena de una y otra historia, y crear “el efecto de realidad” que atrape al lector y lo lleve a emprender su propio viaje por

los respectivos mundos verbales de la ficción, Ribeyro elige emplear, con variantes y adaptaciones, una fórmula que no le falla cuando construye una nueva historia.

Dicha fórmula, de su bagaje, consiste en comenzar con un enunciado convincente y prometedor que “pesca” al lector y lo hace “morder” el anzuelo de la lectura. Transcribamos los dos “sebos” que arroja el narrador al océano de los que buscan buenas historias. Tomando en cuenta la antigüedad de los textos comenzamos con “Doblaje” y cerramos con “Al pie del acantilado”. Recordemos que, en el primer cuento, el narrador anuncia que su padre, (de un viaje a la India), ha regresado con una colección de libros de ocultismo. Y lanza el anzuelo:

En uno de esos libros leí una vez una frase que despertó mi curiosidad. No sé si sería un proverbio o un aforismo, pero de todos modos era una fórmula cerrada que no he podido olvidar: “Todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario”. (Ribeyro, 1994, I, p. 127)

Este comienzo no tiene pierde y el lector compra su boleto para irse a Sidney, acompaña al narrador en su búsqueda infructuosa del doble. El narrador, en su retorno a Londres, descubre que su doble ha dejado una prueba de su presencia en la casa: el retrato de Winnie, la mujer a la que ambos han amado. La estrategia empleada supone la concurrencia sucesiva de una fórmula inolvidable que “paraliza” al lector (la acabamos de presentar). Y sobre la marcha, se despliega la historia, que lo mantiene pegado al texto, a la vez que goza, palabra a palabra, de un viaje espacio-temporal, porque el cuento es un vehículo que sirve para volar en alas del ritmo de la prosa que nos hace ver y creer el mundo ficticio en acción, con todos sus atractivos y detalles y ello produce el “placer del texto” del que hablaba Roland Barthes (2015).

Ese mismo fenómeno narrativo ocurre en “Al pie del acantilado”. Nos parece que también podemos explicar cómo funciona la magia narrativa con la que Ribeyro persuade a sus lectores y los vuelve crédulos. Reproducamos solo la oración primera en la que está el núcleo de la fórmula. En los demás enunciados del párrafo se la detalla: “Nosotros somos como la higuera, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados” (Ribeyro, 1994, II, p. 17).

En este comienzo lo esencial es el planteamiento de la comparación, entre un “nosotros” (“la gente del pueblo”, según Leandro) y la higuera.

Para convencer de la validez de lo que afirma nos hace ver cómo vive y resiste la planta, ofrece imágenes de su indesmayable lucha por conseguir “tan solo un pedazo de espacio para sobrevivir”. Y luego de haber abundado en ejemplos de la validez de la comparación concluye “que somos como la higuera... Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuera, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir” (Ribeyro, 1994, II, p. 17).

Y todo el extenso y fluido relato no es sino la construcción de la historia, con sus elementos fundamentales: el espacio fronterizo entre la tierra y el mar, el proceso de construcción de la casa con sus detalles, los sucesos en su trabajada conexión mediante la presencia de los personajes, entre los cuales destaca el propio Leandro, que asume una doble tarea: la de levantar la vivienda allí, “al pie del acantilado” y la de construir el relato guiándose por el plano de la comparación, que permite establecer un paralelo entre la vida y resistencia de uno y otro elemento comparado: la gente del pueblo y la higuera. Y en esa operación, la casa de Leandro asume un protagonismo porque ella es el producto del trabajo esforzado del hombre sobre el espacio escarpado que la higuera ha ayudado a encontrar a estos seres marginales que luchan contra un sistema que no les da tregua. Pero ellos tampoco la piden, solo requieren de la presencia de la planta sobre la cual podrán levantar la casa que los albergará durante esos siete simbólicos años. Esa es la extensión del tiempo efectivo que viven los personajes. Y Leandro crea el tiempo de la narración, producto de la selección, del encadenamiento de los sucesos, de principio a fin.

Siguiendo la clasificación propuesta por el propio autor, “Al pie del acantilado” es un cuento “resumen”, en tanto abarca una etapa amplia o significativa de la vida y peripecias de uno o más personajes. En este caso, el narrador en primera persona y por tanto protagonista de los sucesos que evoca, narra su propia existencia y las de otros personajes a lo largo de algunos años. Y la medición temporal la hace el narrador observando el transcurrir de las estaciones. Y como la historia se desarrolla principalmente muy cerca del mar, la de mayor significación y en la que acontecen los cambios más relevantes es el verano.



“El chaco”

RITMO: ESCENA. RESUMEN. ELIPSIS

En este intenso relato de final trágico, el narrador permanece innominado, solo se le llama con el apelativo de origen quechua, “Chiuchi”¹, y es de la comunidad de Huaripampa, escenario de varios hechos relevantes. Usa la primera persona en condición de narrador testigo y como personaje se identifica emocionalmente con Sixto Molina, el comunero, que vuelve moribundo a su terruño y perece luchando. Este joven testigo de la gesta individual de Molina, también le dice “Chiuchi” a Antonio, un personaje menor de edad, como él, que trabaja en la hacienda, y le informa de lo que ocurre allí. En algún momento el narrador conjetura que Antonio y él se parecen mucho y pueden ser hermanos. Sus caras son del color de las piedras que los rodean. Este testigo de la gesta de Sixto es muy dinámico y está cerca de los hechos, transcribe los diálogos de las escenas. Usa, a veces, imágenes y descripciones de ciertos lugares agrestes del Ande. Así facilita la comprensión de los lectores que son ajenos a ese mundo rural, dominado por los cerros. El relato emplea la narración ulterior. Evoca sucesos ya ocurridos. Se luce con imágenes alusivas a Sixto Molina cuando este aparece hacia el final del día del chaco.

El espacio mayor en el que se desarrolla la lucha de un comunero en contra del hacendado y sus allegados es el de la zona central del Ande peruano, en el departamento de Junín. La comunidad de Huaripampa, uno de los centros de las acciones, se sitúa cerca de las provincias de Jauja y de Huancayo. A lo largo del cuento se citan varios lugares, que

1 “Chiuchi: palabra quechua: cría de algún pajarillo, todavía implume. Por extensión, en el mundo andino se les llama así a los niños pequeños” (Tauro del Pino, 1987, p. 672).

corresponden a zonas, parajes, terrenos, casas, establecimientos de venta. Algunos de ellos se repiten más de una vez.

La historia, ambientada en la región de la sierra, se inicia *in media res*, a partir del día en que retornaron a Huaripampa varios comuneros que trabajaban en las minas de La Oroya. Vuelven por la nostalgia de su comunidad, sus tierras, sus animales, pero están maltratados por la dureza del trabajo en los socavones. El narrador da cuenta de la presencia de estos personajes, a los que ve moribundos. Y así, poco a poco, se fueron muriendo y el único que sobrevivió hasta el final de la historia es Sixto Molina, aguantó los abusos, en especial, del hijo del hacendado, Niño José, pero respondió a ellos y murió luchando, en un chaco, organizado por su enemigo, Santiago, el hacendado.

La mayor parte del relato se desarrolla mediante la técnica de la escena, que consiste en mostrar lo que ocurre en la historia, en un tiempo casi equivalente al de los hechos. El narrador observa lo que ocurre y apela a la citada técnica, en la que se incluye lo que hacen y lo que dicen los personajes. A través de ello se infiere el tipo de relaciones (armónicas o de conflicto, de igualdad o de superioridad, de acatamiento o de rebeldía) que existe entre los personajes en el contexto espacio-temporal que comparten. Veamos un ejemplo. Una de las primeras escenas a las que asiste el narrador, en calidad de testigo, es la que muestra a dos personajes que son integrantes de los mundos en conflicto que “El chaco” hace conocer a los lectores. Transcribiremos algunos fragmentos, a partir del momento en que el narrador y Sixto Molina se encuentran “en la carretera que separa nuestra comunidad de la hacienda de don Santiago” (Ribeyro, 1994, II, p. 45).

Estábamos conversando cuando vimos acercarse al niño José, el hijo del patrón, que ya creció y dicen que es ingeniero. Venía al paso de su yegua “Mariposa”. Al pasar a nuestro lado se detuvo y nos saludó. Yo me quité el sombrero y le di los buenos días, pero Sixto no dijo nada y lo miró a los ojos. Así estuvieron mirándose largo rato, como buscándose querella.

—No te conozco —dijo el niño José—. Pero por la cara que tienes debes ser minero y huaripampino. ¿No sabes decir buenos días?

Sixto se rio como nunca lo había oído yo, dándose puñetes en el vientre y cogiéndose más abajo las partes de la vergüenza.

¿De dónde ha salido éste? —me preguntó el niño José—. —¿Más idiotas todavía en Huaripampa?

—Es Sixto Molina —le dije—. Ha venido de las minas hace unos meses. Pero Limayta dice que pronto tendremos que enterrarlo.

El hijo del patrón se fue hacia las minas sin decir nada, pero yo me enteré por el chiuchi Antonio, que vive en la hacienda, de que esa misma noche le contó todo a don Santiago. (Ribeyro, 1994, II, p. 46)

Esta escena, una de las primeras, es una de las claves de “El chaco” porque presenta el tipo de relaciones jerárquicas que existían en diversos lugares de la dura geografía de los Andes centrales en el Perú, en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX, aunque los antecedentes de esta relación conflictiva se remontan hasta el establecimiento del régimen colonial, en el siglo XVI, cuando el Imperio español irrumpió con violencia y sometió por la fuerza y el abuso a los que habían vivido en el gran espacio socio-cultural establecido por el Tahuantinsuyo (no exento de contradicciones y de rivalidades étnicas y territoriales, que los conquistadores aprovecharon para sus fines de dominación).

Volviendo a la escena que reúne al comunero Sixto Molina con el hijo del patrón, el niño José, cabe decir que es un desencuentro porque, de un lado, el heredero quiere que se reproduzca el comportamiento de siempre: que los comuneros lo saluden con respeto, como signo de reconocimiento de su jerarquía. Sixto rompe esta rutina y no lo saluda. Solo atina a reírse, como nunca lo había hecho, dice el narrador testigo. Ya sabemos que la risa es subversiva, cuestiona el poder, como lo sugiere Umberto Eco en *El nombre de la rosa* (1999). Bajtin también se ha referido al poder cuestionador de la risa (1990, p. 59).

El narrador sigue de cerca el desarrollo del conflicto que acaba de estallar y da a conocer que el niño José no aprueba la actitud desafiante del comunero. Exige que cada vez que se encuentren, este lo salude como lo hacen los demás, pero Molina insiste en no saludar y se limita a mirar de modo penetrante al hijo del hacendado. El niño José pierde los papeles y golpea con violencia al maleducado, según su punto de vista. La pugna sigue: Sixto no cede en su conducta, pese al maltrato recibido. Ante ello, el hijo de Santiago opta por cambiar de ruta para no encontrarse con su tenaz opositor. A su vez, este sigue esperando en el mismo lugar de la carretera para repetir su ritual de silencioso observador de su rival.

Además de su capacidad de resistencia ante los golpes de su rival, Molina se revela como un estratega que sabe devolver, en el momento y lugar menos esperados, una respuesta que desestabiliza al poderoso

hacendado y a su familia. El narrador, valiéndose de lo que le informa el *chiuchi* Antonio, (quien trabaja para Santiago), hace saber al lector

que una piedra muy grande había rodado desde el cerro hasta la casa del patrón. La piedra fue dejando un surco en la ladera, abrió una brecha en los tunares, rompió la pirca del corral y se metió al galpón, matando a cuatro ovejas. (Ribeyro,1994, I, p. 47)

Este golpe es la respuesta de Sixto ante los abusos del niño José. Y de hecho, establece la dinámica dicotómica del relato hasta el final: las acciones de Molina y de Santiago responden a un porqué, expresan el enfrentamiento permanente que mantienen a lo largo de la historia, la cual se cierra, literal y metafóricamente, con la realización del chaco; es decir, de la “caza” de Sixto en la explanada que está debajo del cerro Marcapampa, un espacio digno del sacrificio de un personaje emblemático de la comunidad, un hombre con una gran capacidad de resiliencia.

La magnitud del daño sorpresivo que sufre la propiedad determina la inmediata respuesta del hacendado, quien esa misma noche viene hasta la comunidad. Y para destacar la singularidad de esta inopinada llegada, el narrador recurre al empleo de una analepsis, es decir, a la evocación del pasado para verificar que el patrón solo visitaba Huaripampa en época de cosechas, cuando aparecía en búsqueda de braceros para que trabajen en sus chacras, y por ello venía de buen ánimo, “invitaba cigarros y aguardiente, contaba historias que hacían reír, bailaba con las cholas y hasta se emborrachaba con Celestino Pumari, el personero” (Ribeyro,1994, II, p. 47).

Como hemos indicado, uno de los grandes aciertos narrativos del relato es que siga la acción mediante la técnica de la escena, que permite observar y percibir, con sus diversos matices y connotaciones, los enfrentamientos directos de Santiago y su hijo José, con Sixto Molina, el solitario comunero que desbarata las argucias de sus opositores. Ello es lo que se aprecia en la siguiente secuencia, una de las más candentes y reveladoras de la historia, que se inicia con la llegada de Santiago y su comitiva a Huaripampa, lo que dice y hace en ese lapso, y concluye con su partida luego de haber discutido con Sixto Molina, a quien se acusa de ser el autor de la acción que provocó la destrucción de parte de la casa y la muerte de algunos animales de los hacendados.

El propietario realiza el recorrido en compañía de su hijo José y del mayordomo Justo Arrayán. Los tres se dirigen a la casa del personero

Celestino Pumayari, quien también es parte del grupo. Allí intervienen Santiago y su hijo José. El primero da cuenta de lo que ha ocurrido, quiere saber quién es el causante y amenaza con irse a Huancayo, la capital del departamento de Junín para pedir que el prefecto ubique al criminal. Su hijo asevera que Sixto ha sido el responsable y pone como testigos a gente de la hacienda que “lo ha visto varias veces rondando el cerro”.

Luego de este intercambio de pareceres acerca del suceso que los ha traído hasta la comunidad, se dirigen todos a la casa del acusado. Lo encuentran dedicado a quehaceres cotidianos y el primero en dirigirse a él fue Santiago, quien

le habló en castellano, pero Sixto se hizo el que no entendía. Justo Arrayán, el mayordomo, tuvo que hablarle en quechua y después dijo —Molina dice que es muy débil para empujar una piedra grande. —¿Cómo sabe que es una piedra grande? —preguntó el niño José. (Ribeyro, 1994, II, p. 48)

Y así continúa la comunicación, con Justo Arrayán que hace de traductor entre Sixto, que insiste en hablar en quechua, y el hijo del hacendado que lo hace en español. Santiago se incomoda con esta situación y utilizando el poder que detenta, da la siguiente orden y su cumplimiento nos permite apreciar que Sixto es un bilingüe coordinado, es decir, que maneja ambas lenguas y cuando decide hablar en español no solo lo hace con fluidez, sino que expresa sus ideas con fuerza y coherencia. Apreciemos este fragmento de gran significación socio-lingüística y de crucial valor ideológico. (Más le hubiera valido a Santiago no provocar a Sixto). Leamos:

Don Santiago gritó:

—¡Que hable en castellano! ¡Todos ustedes saben castellano! No creo que sea tan bestia que se haya olvidado. Dime tú, carajo, ¿Entiendes lo que te digo?

Entonces Sixto Molina habló en castellano y lo hizo mejor que los señores, como nunca habíamos oído nosotros hablar a un huaripampino.

—Usted no es mi padre —dijo— usted no es dios, usted no es mi patrón tampoco. ¿Por qué me viene a gritar? Yo no soy su aparcerero ni su pongo ni su hijo, ni trabajo en su hacienda. No tengo nada que ver con usted. Cuando más, vecinos. Y carretera de por medio, y pirca de tunares.

Nosotros creíamos que allí no más don Santiago le iba a rajar la cara de un fuetazo, pero se quedó como atontado, pensando. Miró a su hijo, al mayordomo y a la veintena de comuneros que formaban círculo. (Ribeyro, 1994, II, p. 48)

En realidad, estas palabras dichas por Sixto son la mejor explicación sobre el sentido profundo y connotativo que posee el relato creado por Ribeyro. En “El chaco”, la historia plasma las contradicciones sociales, económicas que existen en ese espacio donde han compartido relaciones asimétricas los todopoderosos hacendados, herederos de los dueños de la tierra desde los tiempos coloniales, y los comuneros, que siempre han luchado para conservar sus terrenos, aunque no han podido librarse de la explotación de su fuerza de trabajo a que los someten personajes como Santiago. Y a ello sumemos, la presencia de las minas, que han propiciado el surgimiento de un proletariado minero, procedente de las comunidades y que no pierde sus vínculos con aquellas, como es el caso de Sixto y de otros trabajadores, que retornan a Huaripampa, pero lo hacen en condiciones de extrema debilidad. En la práctica vuelven como moribundos a su lugar de origen. Y el único que no perece de inmediato es Sixto, que da la batalla en contra de los hacendados explotadores y muere luchando heroicamente en contra de un enemigo poderoso.

Y lo que también es digno de resaltar es la claridad de este personaje respecto de su condición de comunero independiente, que no se somete a las órdenes del hacendado, quien considera la comunidad de Huaripampa y a sus habitantes como sus dependientes. Y esa lucidez la expresa Sixto en el idioma que los dominadores han impuesto como un instrumento más de sujeción. Además, el héroe de “El chaco” habla el quechua y también el castellano y en esta lengua, como dice el narrador, se expresa como ningún comunero había podido hacerlo; su contundencia verbal es tal que deja “atontado” al propio hacendado.

Una y otra vez, Sixto demuestra que es un hombre de acción y un estratega, que sabe atacar a su enemigo de clase en el momento preciso y en lo que más le afecta. Ello es lo que ocurre, una semana después, poco antes de que empiecen las cosechas, otra actividad de gran importancia para el gran propietario de las tierras. Una de esas mañanas llegó el pastor Específico Sánchez para informar a Santiago del incendio de la choza de Purumachay, una punta donde se conservaba el ganado más fino de la hacienda, unos merinos traídos desde el extranjero. Esta pérdida puso de vuelta y media al patrón, que salió a buscar a sus lanares, pero no logró

recuperarlos. Solo le quedó culpar a Sixto y realizar una nueva visita a Huaripampa, como lo había hecho hace poco.

Llega una comitiva de doce personas y se dirige a la casa de Sixto, pero él no está allí. Pese a que se lo dicen, el hijo de Santiago pateo la puerta, ingresa, va hasta el corral y mata a las dos únicas vaquillas del comunero. Este asimila la agresión de sus rivales con entereza y hasta debe soportar los reclamos de Pumari, que lo culpa de “meterlos en líos”, con Santiago. Este, a su vez, quizá arrepentido, como dice el narrador, volvió a la comunidad para hacer las paces y con ese fin vino solo y se llevó a Sixto y a otros comuneros a la chichería de Basilisa Pérez. Una vez más, Molina desbarató los argumentos de su rival, refutó sus alegatos sobre la paz que debe existir entre vecinos e ignoró el elogio póstumo que hizo de su padre, un sacrificado pastor, como casi todos. Resumió su respuesta con las siguientes palabras: “—Hablar bonito no es decir la verdad. No tengo nada que ver con usted —y no bebió la chicha ni comió el chuño que invitó don Santiago” (Ribeyro, 1994, II, p. 51).

Con estas declaraciones, se descartó toda posibilidad de tregua entre los rivales. Pese a ello, y como estaban en época de cosechas, el hacendado volvía cada día para utilizar la fuerza de trabajo de los comuneros. No siempre es fácil convencerlos porque ellos también tienen sus tierras, pero Santiago les da dinero y llegó a regalarles una máquina de escribir, que Pumari llevó a su casa, aunque este no sabe de escrituras. Como era de esperar, el único comunero que se resiste a trabajar para Santiago es Sixto y busca convencer a los demás, incluso con imágenes fuertes (“sangre de calandria”, pezuña del patrón”), que les haga tomar conciencia. A su vez, el hacendado hacía su propia labor y recurría a métodos violentos contra su rival. Por ejemplo, urdió una nueva paliza a cargo de tres misteriosos “aparecidos”, que dejaron al borde de la muerte al comunero. Limayta lo trajo de vuelta a Huaripampa, echado sobre el espinazo de un burro y luego le dijo unas palabras muy duras: “—¡Ah, Molina, haces mal en seguir viviendo! —decía Pedro Limayta—. Eso te pasa por no querer morirme de una vez, cuando has venido de la mina con el cuerpo podrido” (Ribeyro, 1994, II, p. 53).

Pese a haber quedado con el brazo quebrado, “como si fuera el ala de una gallina”, Sixto no bajó la guardia y siguió dando la batalla a su enemigo de clase. Su plan consistió, esta vez, en aprovisionarse de alimentos y subir hasta la cima del temido cerro Marcapampa, en compañía de dos aliados, los hermanos Pauca, quienes odiaban al hacendado porque sus

mujeres, atraídas por el dinero del patrón, se fueron a Huancayo y abandonaron a sus esposos. Eso explica que se hayan unido a Sixto. Ellos también tienen ánimo de venganza. El recorrido hasta ese lugar es largo, pero el narrador se las ingenió para seguir al trío de rivales de Santiago. Los Pauca no querían que los siga, pero Sixto aceptó su compañía y ofreció darle una tarea, en el plan que tenía en mente, para cuando llegaran a la cima del cerro.

En esta ocasión, asesta un golpe mortal a Santiago: todos iniciaron la bajada del Marcapampa y se dirigieron a un lugar que, según dedujo el narrador, no podía ser otro que la casa del patrón. Llegaron de noche hasta allí y le tendieron una celada al “niño” José, el heredero de Santiago. Uno de los Pauca tocó la puerta, mientras Sixto y el otro Pauca se escondían. Con engaños hicieron que el hijo del patrón salga, farol en mano, y cuando estuvo fuera, lo atacaron y pese a que salieron otros a ayudarlo, finalmente el plan funcionó y sobre el piso quedó tendido José y otro más. Durante esta tensa escena, el narrador, subido en un muro hizo de vigía de los conjurados y cuando escuchó que venía más gente, recurrió al silbido para que el trío huya del lugar de los hechos. De ese modo, la venganza quedó consumada.

Ante tamaño golpe, la respuesta del hacendado también fue feroz. Huaripampa vive, otra vez, la angustia por la llegada de Santiago y de sus secuaces, que recorren amenazadores todo el pueblo. Y una de las primeras en sufrir la saña represiva es la hermana de los Pauca, cuya casa es destrozada. Después, todos se van a la chichería, con el hacendado a la cabeza y este anuncia que ha mandado traer a los Pauca. Mientras esperan que lleguen estos, se desata en aquel lugar una atmósfera de festejo: los comuneros y otros funcionarios que se han sumado a la causa del poderoso, beben, fuman, exhiben sus armas y se dan ánimos para lo que ocurrirá con los Pauca. En esa reunión también se hace pública la decisión de realizar un chaco² para cazar a Sixto Molina. Santiago confirma que participarán los demás hacendados, habrá apoyo de los policías, que actuarán amparados por una orden.

Más tarde se produce un clímax mayor con la llegada de los Pauca, que vienen amarrados a las monturas de los caballos para que avancen a la carrera. Y en cuanto están presentes, los hermanos sufren los peores

2 “Chaco” significa cacería de animales, generalmente hostigados hacia un lugar concreto” (Calvo, 2016, p. 222).

castigos físicos y luego se los llevan, pero hacen traer a la hermana y la someten a las peores vejaciones. Estas escenas provocan en el lector el mismo rechazo que se siente en escenas semejantes, perpetradas por personajes tan ruines como los que están presentes, en la novela *El Tungsteno* (1931), de César Vallejo. El desenfreno es tan intenso y prolongado que todos los que han abusado de la hermana de los Pauca terminan dormidos. El narrador que ha presenciado estos hechos abandona el lugar para tratar de ver y hablar con Sixto Molina y en ese recorrido observa que varios hacendados que se odiaban con Santiago también se han unido a su causa, porque un “cholo” pone en peligro los intereses de todos los dueños y puede arrastrar a otros cholos a cuestionar el poder de los hacendados. Y esto es intolerable para ellos, que se sienten propietarios de los comuneros.

El relato ingresa a su fase final. Por testimonio de Pedro Limayta se sabe que Sixto ha partido de su comunidad, con su fusil, anunciando que va a Huancayo, aunque su destino parece ser el cerro Marcapampa según le comenta Limayta al narrador. Este, se las ingenia para conseguir un caballo y seguir el rastro de Molina y tiene que sortear ciertos obstáculos que le impiden avanzar. Por su parte, Santiago y sus muchos aliados y colaboradores se dividen con el fin de que el perseguido no tenga por donde escapar. Poco a poco se va configurando el cerco, es decir, el chaco, alrededor de la zona por la que debe estar la “presa”. El narrador comenta que, hasta el cielo, con su limpidez, colabora para que la operación de cacería se concrete con éxito. Todos confluyen hacia el cerro Marcapampa, pero aún no ven a Sixto. En esas circunstancias, cuando los perseguidores se juntan cada vez más y están prestos a entrar en acción, el narrador registra la llegada de los comuneros de Huaripampa hasta allí. La súbita presencia de este grupo preocupa a Santiago y por ello envía a Pumari a preguntar por el motivo de su visita. Los interrogados respondieron que no querían nada especial, solo observar. Pero la tensión retorna porque un nuevo grupo de huaripampinos viene por otro costado del cerro y también se quedan. El narrador comenta que estos movimientos diseñan la figura de un chaco que envuelve al otro chaco. Estos sucesos sugieren que los comuneros alientan el deseo de apoyar a Sixto y de sitiar a Santiago y los suyos, pero este propósito, si lo hubo, se frustra y el plan sigue su curso, sobre todo porque el hacendado asume una actitud más firme ante los huaripampinos, y estos acatan la orden de que no avancen más.

El chaco siguió adelante, con el avance de los jinetes y cholos hacia la cima del cerro; uno de estos últimos cayó y casi se produce un desbande, pero el patrón siguió acicateando a sus secuaces, pese a que Sixto no aparecía por ninguna parte y esta constatación desalentó al propio Santiago, pues temía que todo el operativo resulte un fracaso. El narrador y Chiuchi merodean por el lugar, observando el movimiento de las nubes, y en esos momentos alguien, desde abajo, informa a gritos que ha visto salir a Sixto; y, en efecto, el comunero perseguido baja dando tumbos y más que caminar parece que volaba. De inmediato se desató el tiroteo y como era previsible, Sixto cayó abatido y quedó, dice el narrador, como “un borrego despeñado”. Los comuneros se acercaron para ver cómo había quedado y solo miraban “ese cuerpo ensangrentado, que la lluvia atravesaba como un colador”. Con esa imagen concluye la gesta individual de un comunero en contra del poder de los hacendados. Ribeyro narra estos hechos con dinamismo y eficacia y también expresa su simpatía por Sixto. Sin duda, un gran relato, que revela el conocimiento y preocupación que sentía por este mundo polarizado.

Como ya hemos señalado, el narrador ha realizado un gran trabajo de seguimiento de los sucesos más candentes, que se han realizado en los escenarios relevantes de la historia: la casa de Sixto, los alrededores de la casa hacienda de Santiago, el cerro Marcapampa. Como no es posible que esté en todas partes al mismo tiempo, su condición de huaripampino le permite interrogar a los personajes que le proporcionan la información que necesita para construir su relato. Y uno de sus colaboradores más cercanos es el “Chiuchi” Antonio, un joven como él, que trabaja, nada menos que en la casa hacienda. Pero se las ingenia para que sus amos no perciban que está colaborando, de algún modo, con Sixto. Quizá ello se explique porque en alguna parte de su relato, el narrador especule con la versión de que este “Chiuchi” sea su hermano.

“Fénix”¹

“Fénix” es el tercer cuento del libro *Tres historias sublevantes* (1964), escrito en París en 1962. De principio a fin la historia está ambientada en Corral Quemado, un espacio de la ficción que tiene como referente a un puente muy próximo a Bagua, una provincia que pertenece al departamento de Amazonas, ubicado en el norte del Perú. Esta amplia zona corresponde a la Selva Alta². En el conjunto de la narrativa de Ribeyro (cuentos, novelas) este texto es el único cuyos sucesos lucen como escenario un espacio que pertenece a la región selvática, y dentro de ella a la llamada selva alta.

El relato se caracteriza por su realismo y los protagonistas son, como en un significativo número de cuentos del autor limeño, seres marginales, pobres, de salud precaria y cuyas actividades son eventuales, carecen de prestigio y condenan a una existencia menesterosa y frustrante a dichos personajes. En ese sentido “Fénix” posee el mismo tipo de mundo representado que Ribeyro diseñó, de modo pleno, en *Los gallinazos sin plumas* (1955) y que mantuvo en la mayoría de sus libros. El otro aspecto que

1 No aparece fecha de escritura en la primera edición. En una posterior (incluida en *La palabra del mudo* II, 1994) se anota lo siguiente: “(Escrito en París en 1962)”. Y se agrega este dato alusivo a *Tres historias sublevantes*: “Los tres cuentos de este libro están dedicados, respectivamente, a Hernando Cortés, Alida Cordero y Javier Heraud”. De este trío solo sobrevive Alida Cordero, viuda de Ribeyro.

2 El 5 de junio de 2009, durante el segundo gobierno de Alan García Pérez (2006-2011), ocurrió un hecho sangriento en Bagua en el que murieron policías, indígenas y hubo varios heridos y desaparecidos, suceso que después fue conocido como el “Baguazo”. Esta matanza se produjo como consecuencia del conflicto entre el Estado peruano y los miembros de las etnias que se oponían a las medidas que había tomado el gobierno para favorecer a las grandes compañías extranjeras y perjudicar a los pobladores de la zona.

singulariza al relato que vamos a analizar, también se vincula con lo espacial, según un modelo recurrente en el autor (un mundo cerrado), aunque lo singular es que dicho lugar es un circo de ínfima categoría, que se ha detenido durante algún tiempo en Corral Quemado, con el fin de dar una función en la que actúan los artistas y animales que son parte del elenco de dicho circo.

Además de estas características temáticas propias de Ribeyro cuentista, “Fénix” posee una estructura narrativa peculiar que también la ha empleado en un texto posterior al que estamos analizando. Nos referimos a “Carrusel”, incluido en el libro *Silvio en El Rosedal* y agregaríamos que Julio Cortázar utiliza este recurso técnico en su cuento “La señorita Cora” (1980, p. 240). Lo innovador reside en que el narrador “deja de ser único y se convierte en una pluralidad de narradores, cada uno de ellos, en varios casos, corresponden a los diversos personajes que integran el universo de la ficción” (González, 1988, p. 48). Este modo de contar se sitúa en el contexto del llamado “perspectivismo narrativo” y establece una diversidad de narradores, que, en efecto, en “Fénix” son los varios personajes que participan de una historia común, en un escenario que comparten y por ello asumen el rol de ofrecer, de modo sucesivo, y siempre en primera persona, su versión sobre lo que están viviendo. De ahí la preferencia por la llamada “narración simultánea”, la cual produce el efecto de hacer creer que el lector está conociendo los hechos en el mismo momento en que estos se realizan. Lo que no excluye la posibilidad de que cualquiera de estos personajes narradores recurra a lo sucesivo y lo predictivo para dar curso a información temporal (analepsis y prolepsis).

Veamos cómo se operativiza este perspectivismo narrativo en “Fénix”. Precisamente, el personaje cuyo nombre es el del relato, es el primero en constituirse en narrador de una historia en la que él es uno de los protagonistas más relevantes. A través de un soliloquio transparente, cuya función es ofrecer las coordenadas espacio-temporales del lugar y del momento donde se encuentra, Fénix nos hace saber a los lectores que su trabajo consiste en dar y recibir golpes (luego se irá aclarando si es un boxeador o un “cachascanista”, como solemos denominar nosotros al cultor de la lucha libre). Y que está en un lugar (la selva), cuyo calor lo incomoda. En esta instancia Fénix recurre a una breve analepsis para hacer saber que él es de Paramonga, una zona costera del Perú, a orillas del mar, donde él ha vivido “respirando el aire seco”. Agrega que vive y trabaja en una carpa de circo, menciona el nombre del Marañón, uno de

los grandes ríos selváticos, como una referencia conocida. Duerme en condiciones de extrema incomodidad y menciona a algunas personas, que son sus compañeros de trabajo y que también asumirán sus roles de narradores de una historia llena de carencias y de miserias. Entre ellos recuerda al enano Max, a Marcial Chacón, el patrón del circo, a Irma y a Kong, “el animal, la estrella” (es un oso).

El cuento de extensión similar a los otros dos del volumen que los reúne, nos hace conocer el devenir de los sucesos, con el concurso de seis narradores, que participan en dos y hasta tres rondas de soliloquios, que son otros tantos enfoques personales de la historia en la que todos cumplen alguna función. Una diferencia relevante entre estos seis narradores es que cuatro de ellos (Fénix, Marcial, Irma, el enano) trabajan en el circo, comparten un pasado laboral, mientras que los otros dos (Eusebio y el teniente Sordi) asisten a una de las funciones y son miembros de un grupo de soldados que permanecen en aquel lugar, aunque no son de ahí. En suma, aunque un propósito referencial del autor haya sido el de resaltar que los hechos del presente narrativo ocurren en un espacio selvático (se alude al calor, a la cercanía del río Amazonas), ninguno de los personajes es de la Selva. Todos ellos están allí por razones de trabajo (las funciones circenses y las labores de los soldados en el cuartel).

Por otro lado, cabe indicar que mediante este perspectivismo narrativo elegido por Ribeyro en “Fénix”, los personajes que asumen, una y otra vez, el rol de narradores cumple dos funciones: la primera consiste en ir relatando la marcha de los sucesos encaminados a la realización de la función del circo, que es esperada con expectativa. Cada uno de ellos proporciona su versión utilizando, de preferencia, la narración simultánea, y subraya su aporte e interés con respecto a la actuación de los artistas. La segunda función de estos narradores es esbozar su procedencia geográfica y hablar de su pasado personal y laboral hasta que llegan a coincidir en el marco del circo (como artistas o espectadores). La narración sucesiva es la preferida para estas elipsis, que son ilustrativas para el lector, que de ese modo conoce de qué parte del Perú es cada uno de ellos y cuál ha sido su trayectoria en el circo.

SEIS RONDAS DE NARRACIÓN

En cuanto al funcionamiento del citado perspectivismo, se observa la existencia de seis rondas en la que intervienen, básicamente, los mismos

personajes, en un orden que señala una suerte de jerarquía o de importancia de ellos. En las seis rondas, cada una de las cuales funcionan como una especie de bloque narrativo o secuencia relevante, siempre es Fénix el que inicia su soliloquio. Después de él, siguen: Irma, Marcial Chacón, el enano, Eusebio y el teniente Sordi. En algunos de los bloques, se percibe una pequeña variación en el orden y en la última ronda solo figuran las voces de cuatro, cuando lo habitual era el sexteto de soliloquios. Ello se debe a que en el tiempo que corresponde al sexto bloque, Marcial Chacón ha muerto y desaparece Eusebio, el soldado. Existe un personaje no humano, un oso, que es la atracción principal del circo. Por razones obvias él está excluido de las rondas, pero su participación y ausencia sí son importantes en el plano de los sucesos, como veremos más adelante.

En cuanto a la jerarquía socio-económica de los seres que interactúan en este cronotopo creado por Ribeyro, como una de las “historias sublevantes”, se constata que el autor insiste en representar narrativamente el mundo de la marginalidad, con personajes en una etapa de deterioro de sus existencias o con algún tipo de deficiencia física y mental. Ese realismo suburbano o semirrural, como es el caso de “Fénix”, es una constante en el autor de *Los gallinazos sin plumas* (1955). En este sentido, *Tres historias sublevantes* (1964), publicado nueve años después que el primer libro, insiste en esta temática de permanente vigencia en la sociedad peruana contemporánea. La diferencia es que en este último volumen correlaciona la marginalidad con la clásica división del país en tres grandes regiones.

Volviendo a la presencia de la jerarquización, se aprecia que aun en estos submundos precarios e itinerantes (el circo y el cuartel) sí existen personajes con mayor poder económico, que oprimen, explotan o violentan a quienes dependen de aquellos. En el caso de “Fénix”, es Marcial Chacón, el dueño del circo, el que detenta el poder, aunque este sea mínimo por la ínfima categoría de este local dedicado a ofrecer diversión a los espectadores. Está convencido de que debe tratar con violencia a sus trabajadores y la que sufre más los efectos de este modo de pensar y de actuar es Irma, la única mujer en el circo, que es golpeada con crueldad por Chacón y este abusa sexualmente de ella en cualquier momento. Sin duda, la conducta de Marcial es expresión del “machismo” imperante en todos los niveles sociales y espacios de la realidad peruana.

La mayor preocupación del dueño del circo es poder brindar una función que deleite y deje contentos a los espectadores, porque él

recuerda que algunas de las actuaciones han merecido las pifias de los asistentes y las instalaciones del desvencijado circo han sufrido la violencia de los descontentos. En la historia que evoca “Fénix” estamos ante la misma situación: hay una función que se está organizando y se realizará en “Corral Quemado”, un puente próximo a Bagua (departamento de Amazonas). Entre los posibles asistentes figuran los soldados de un cuartel próximo al lugar de la función; por ello es que el teniente Sordi y el soldado Eusebio participan en calidad de narradores y aportan datos y puntos de vista en su condición de miembros del Ejército, que migran de un cuartel a otro³. Ambos saben de la existencia de los artistas, en especial de Irma y de un oso que es la estrella de la función.

El objetivo de Chacón, dueño del circo, es resolver una dificultad: el oso Kong no está en buenas condiciones de salud para enfrentarse a Fénix, el ex boxeador, y el único rival capaz de ofrecer resistencia al oso. Y ese es el número fuerte de la función. Por ello, todos están preocupados y esperan que Kong pueda pelear, pero como el oso finalmente queda descartado, Chacón urde un extraño plan que garantice la realización de la lucha y satisfaga al público. Él mismo se encarga de explicar en qué consiste su idea, en la cuarta ronda de narradores, que es la última en la que escuchamos su monólogo: se dirige a los espectadores y les informa que Fénix no podrá pelear contra el oso Kong; por tanto, él, Chacón, ha decidido hacer frente a la fiera y reemplazar a Fénix. Pero, en realidad, el dueño del circo está mintiendo al público, porque el que no saldrá a luchar es Kong y será Fénix, disfrazado de oso, quien enfrentará a Chacón. Semióticamente, este personaje trama un operativo de acción, cuya estructura y mecanismo de funcionamiento son explicados por el denominado “cuadrado de la veridicción”, ideado por (Greimas y Courtés, 1990, p. 434) dentro de su método de análisis semio-narrativo⁴.

En esencia, este mecanismo, de nutrido uso en el mundo de la realidad y en el de la ficción, consiste en resolver un problema apelando a un secreto (el público del circo ignora que Fénix está disfrazado del oso Kong), que será revelado o no. En este caso, la verdad es conocida

3 En algunos de los libros de Ribeyro las historias están protagonizadas por militares o ex militares. Por ejemplo, en “Cosas de machos” y “Almuerzo en el club”, de la colección *Silvio en El Rosedal* (Ribeyro, 2011, II), *La palabra del mudo II* (Ribeyro, 1994, II).

4 En estas mismas páginas, podrá verse una aplicación del cuadrado de la veridicción al cuento “La juventud en la otra ribera”, del volumen *Silvio en El Rosedal* (Greimas y Courtés, 1990, pp. 275-276).

por los lectores, pero no por el público, que disfruta con los golpes que intercambian el supuesto oso con Marcial. Pero el desenlace es desfavorable para este último, porque en el curso de la pelea, la fiera (que en realidad es Fénix) es maltratado en exceso por el dueño del circo, lo que no impide que el “falso” oso se defienda y termine estrangulando al que maquinó este truco con el fin de beneficiarse. Su astucia resultó siendo un bumerán que lo eliminó a él. Considerando, entonces, que Chacón fue víctima de la violencia que desató para salvarse en lo económico, cabe comparar su trágico final con el del abuelo de los niños en el famoso cuento “Los gallinazos sin plumas”. El cerdo que alimentaba con el sacrificio y explotación de sus nietos concluyó devorando a su dueño.

Todas las demás historias que conocemos a través de las voces de los narradores de “Fénix”, giran alrededor de este suceso central, que provoca el clímax y el desenlace, adverso para el personaje que encarnaba el poder económico en este submundo de la marginalidad y de la precariedad itinerante, que discurre por distintos puntos de la accidentada y heterogénea geografía peruana, que Ribeyro ha representado mediante estas tres historias que, en efecto, sublevan al lector porque le muestran situaciones en las que se impone la dominación de los poderosos, mientras los explotados, marginados, migrantes pobres, comuneros de escasos recursos y artistas itinerantes luchan por sobrevivir en condiciones más que duras.

Pero en el relato “Fénix”, el personaje del mismo nombre, que es explotado por el dueño del circo, Marcial Chacón, se enfrenta a este en la pelea que es el número central de la función. Como ya hemos señalado, según el plan urdido por el propietario, el ex boxeador Fénix se ha disfrazado de oso y lo reemplaza porque el animal no está en condiciones reales de pelear. A su vez, Chacón ha informado que como Fénix está enfermo y no puede enfrentar al oso, él reemplazará al ex boxeador y peleará contra el oso, que no es sino Fénix disfrazado. La lucha, en efecto, se realiza, y en el curso de ella los dos rivales forcejean, pero es el “oso” el que tiene más fuerza que su rival y por ello termina liquidándolo. De este modo, en “Fénix”, el protagonista pobre, explotado y frustrado se venga de su empleador y hace que este pierda la vida. En el libro *Tres historias sublevantes*, el último relato, ambientado en la selva, es el único en el que el personaje marginal, explotado logra liquidar a su explotador. Aprovechó las condiciones que este mismo creó y haciendo uso de su mayor fuerza, el desarrollo de la pelea, el forcejeo inevitable y el estar

disfrazado de “oso” propició la circunstancia perfecta para que se consolide la “venganza” del más débil económicamente, contra el más fuerte en lo dinerario, pero más débil en lo físico. En el conjunto de la narrativa de Ribeyro, quizá sea el único caso en que un “mudo”, es decir, un marginal, derrote a un poderoso.

Peter Elmore, en su exhaustivo examen de *La obra de Julio Ramón Ribeyro*, subtítulo de *El perfil de la palabra*, ofrece varias ideas que permiten valorar la plasmación de las tres celebres historias tanto desde el punto de vista artístico como desde la perspectiva de la contextualización histórica y política del periodo en que el autor de los relatos concibe y los da a conocer a los lectores, peruanos y extranjeros, que están interesados en comprender la naturaleza de los conflictos que atraviesan, de un confín a otro, la realidad peruana de la segunda mitad del siglo XX; los cuales, por cierto, no solo se mantienen sino que se han agudizado. Por ello, es pertinente citar los datos que proporciona en esta breve cita:

Vale la pena notar que los cuentos —de mayor extensión a la usual en la narrativa breve de Ribeyro— fueron escritos entre 1959 y 1962, durante el mismo lapso en el cual el autor redactó “La piel de un indio no cuesta caro” o “Los moribundos”, para mencionar solo dos textos que visiblemente impugnan la cultura y el orden dominantes en el país. (Elmore, 2002, p. 104)



“Una medalla para Virginia”¹

Como en la mayoría de los nueve relatos de *El próximo mes me niveló* de Ribeyro, en el que vamos a analizar, también descubrimos la presencia dominante de un narrador heterodiegético, en tercera persona, que conduce el desarrollo de la historia mediante los diferentes recursos de que dispone un enunciador de este tipo. En cuanto a su dimensión espacio-temporal, el texto se divide en dos grandes secuencias, cada una de las cuales posee su respectivo cronotopo (Reis y Lopes, 1995, p. 48): la primera, la más breve, ocurre en un espacio marítimo que abarca una playa, un muelle y el mar mismo de la zona de Paita, en el norte costero del Perú, según lo especifica el narrador. Los hechos protagonizados por solo tres personajes femeninos (Pamela, Virginia y Rosina) se desarrollan en un lapso temporal breve pero intenso porque en el transcurrir registrado por el narrador se produce un hecho central y que propicia el desarrollo de la historia: Rosina, esposa del alcalde (que está de viaje en Lima), ingresa al mar a nadar y se hubiera ahogado, si es que Virginia, una joven que merodeaba por el muelle, no hubiera entrado a las aguas y luchado contra las olas hasta lograr salvarla. Y fue Pamela, su hermana menor, quien la que alertó del peligro en que estaba Rosina, mar adentro.

La segunda secuencia, según dato del propio texto, ocurre dos días después de la hazaña de Virginia, en la ciudad de Paita, y más específicamente en dos casas: la de Virginia y la del alcalde. Los hechos se desenvuelven durante algunas horas y giran alrededor del homenaje a la joven heroína, como se le llama, y a quien el propio alcalde y esposo de la rescatada condecora con una medalla a la que atribuye un gran valor

1 Escrito en París, en 1965. Pertenece a la colección *La palabra del mudo* (11 1973) y está incluida en la edición de Campodónico (1994). Estamos utilizando la segunda de ellas.

simbólico. Aunque la ceremonia convoca a una gran cantidad de gente, son pocos los personajes que alcanzan un rol relevante: Virginia, y el alcalde son los más importantes y en un segundo plano, cabe mencionar a las hijas de aquél, a la propia Rosina y a los padres de la homenajead.

Como se puede colegir, el suceso central es muy específico y puntual, y desde el punto de vista valorativo es lícito tipificar como heroica o sobresaliente la acción de salvar a Rosina, que realiza con éxito la joven paiteña, pero el narrador utiliza el desarrollo de la trama para presentar, en primer término, la prueba glorificante cumplida por Virginia (la acción misma de rescatar a Rosina), y la sanción positiva, es decir, el reconocimiento público que esta recibe, con lo cual adquiere el rol temático de heroína². Mas, en segundo término, el enunciador de esta historia se sirve de ella con el fin de establecer un contraste entre lo aparente y lo real, entre lo que se declara públicamente y lo que se siente en el fuero íntimo, que suele ser algo opuesto a lo primero. Así mismo, la perspectiva crítica del enunciador, en consonancia con su estética neorrealista, se trasluce en la contraposición de modos de vida, comportamientos y actitudes de personajes que pertenecen a sectores sociales distantes; de un lado, los pobres, y del otro, los acomodados o ricos, en el contexto de una ciudad de mediana extensión, como es Paita. Y lo relevante es que todo este complejo proceso de descubrimiento elige como ejemplos representativos a los dos seres protagónicos del relato: la adolescente Virginia y el ya maduro alcalde, con lo cual se agrega el criterio cronológico o de diferencia generacional que se observa entre los personajes centrales de la anécdota. Además, sin olvidar que son una mujer y un varón.

Si retomamos la distinción entre los dos cronotopos que constituyen el total de la historia, veremos que el primero, como ya se dijo, emplea como escenario, el mar, o en términos más generales, la naturaleza. En este ámbito, por lo menos así lo ilustra el relato, los seres humanos actúan de un modo más directo y simple, aun a riesgo de poner en peligro la propia vida, como ocurre con Rosina, la esposa del alcalde, y la propia Virginia: la primera no duda en ingresar al mar para disfrutar de una experiencia que suele ser gratificante física y espiritualmente, aunque no carece de peligro. Y Virginia tampoco vacila en su propósito de salvar a Rosina, pues en cuanto comprueba que ella está a punto de ahogarse,

2 Estos conceptos corresponden a lo que en el análisis semiótico creado por A. J. Greimas se denomina el esquema narrativo canónico (García, 2011, p. 89).

renuncia a lo que ha estado haciendo y asume la tarea titánica de luchar contra la bravura natural de las olas.

Mientras Rosina entró al mar llevada, quizá, por motivaciones hedonistas, es decir, para gozar con el acto de bañarse, y ya sabemos que para los seres humanos en general, el placer es vital y prioritario; en cambio, Virginia que también disfruta del nado, ingresó a las aguas marinas impelida por razones éticas o humanitarias: el apreciar el valor de la vida la llevó a arriesgar la suya propia, como en efecto, el narrador detalla los denodados esfuerzos que hizo Virginia para rescatar a quien estaba ya a punto de ahogarse. Y una prueba de ello es que la esposa del alcalde, depositada en la arena, fue ayudada por “un hombre (que) se había sentado a horcajadas sobre doña Rosina y, delante del grupo de testigos, trataba de hacerla vomitar” (Ribeyro, 1994, II, p. 214).

A su vez, la segunda gran secuencia se efectúa en la ciudad; primero en la casa de la heroína y luego en la del alcalde, y las acciones que realizan los personajes son más complejas y controversiales pues parecen estar regidas por normas, reglas, prejuicios, deseos que no siempre obedecen a lo más razonable o lógico. Como hemos dicho, la razón de ser de esta segunda secuencia es la de dar cumplimiento a la decisión de homenajear a Virginia por la acción heroica que ha cumplido dos días antes del de la ceremonia, y para la cual el alcalde ha regresado desde Lima adonde había viajado hace poco.

El bloque narrativo inicial de esta segunda secuencia tiene como escenario la modesta casa de Virginia, en la que todos los miembros de su familia se alistan para acudir a la vivienda del alcalde, donde primero habrá una premiación (se le impondrá la medalla a la joven salvadora) y luego una fiesta para todos los asistentes. El narrador que focaliza los austeros ambientes del hogar de Virginia, nos hace conocer, mediante la técnica del diálogo de los integrantes de dicho hogar, las actitudes diferentes que exhiben los seres de la ficción: aparece la joven protagonista, que se opone al homenaje: “—¡No quiero ir, Pamelita! ¿Por qué tienes que hacer tanto ajeteo? Te juro que no es nada del otro mundo sacar del agua a una persona” (Ribeyro, 1994, II, p. 214).

Virginia minimiza el valor de la hazaña que acaba de cumplir y por la cual, todo el pueblo quiere participar en el homenaje; pero las razones por las que ella se resiste a ir a la ceremonia no obedecen solo a su modestia. También influyen en su ánimo la percepción de las diferencias sociales que ella advierte entre la pobreza ostensible que exhibe su familia, más el

comportamiento risible de su padre y la solvencia económica del alcalde y de su familia, a lo que debe agregarse la antipatía de Virginia por las hijas del burgomaestre, de las que dice que “son egoístas, son feas”.

En suma, el narrador y Virginia, a través de las focalizaciones y del diálogo, ofrecen al lector una imagen deplorable del padre y de la madre de la protagonista; en especial, el primero de la pareja, por sus propias declaraciones, proyecta la imagen de alguien a quien le place hacer el ridículo ante los demás, mediante la realización de ciertas piruetas, como pararse de cabeza, aunque siempre acabe cayéndose. La madre tampoco se libra de la mirada crítica de Virginia, quien la regaña por lo mal que luce el sombrero que se ha puesto para asistir a la reunión. La ama de casa no tiene mejor idea que la de culpar a su esposo por no haberle comprado otro³.

El bloque narrativo segundo y último de la segunda secuencia se desarrolla en algunos ambientes de la amplia casa del alcalde, en los cuales se escenifican la ceremonia de premiación de Virginia y la fiesta generalizada que sigue. Y entre estos actos existe, como se verá, el contraste entre lo aparente y lo real, entre lo que se dice públicamente y lo que se desea en privado. Lo más significativo de esta secuencia comienza con la llegada e ingreso de Virginia a la casa de la autoridad vecinal. El narrador da cuenta del recorrido de la protagonista mediante la mirada y los oídos de esta pues transcribe lo que la joven ve y oye. Veamos su percepción de las hijas del anfitrión:

Virginia avanzó rectamente hacia ellas y se detuvo a pocos pasos. Las dos muchachas se consultaron entre sí y le extendieron la mano.

—Te agradecemos lo que has hecho por mamá —dijo una.

—Eres la heroína de Paita —añadió la otra.

Virginia miraba sus vestidos, sus peinados. (Ribeyro, 1994, II, p. 216)

También observa a sus padres y después, en un salón contiguo, a un grupo de muchachos y muchachas, que apenas comenzó a tocar la orquesta se abalanzaron al baile y envolvieron en él hasta a Virginia que por ser el centro de atención danzó con varios y recibió solicitudes para

3 En relatos de libros anteriores se observa la tendencia crítica de Ribeyro con respecto a personajes que cumplen el rol de padres, por ejemplo, en “Interior L” y “Mientras arde la vela”, de *Los gallinazos sin plumas* (1955). Véanse nuestros análisis de dichos textos en González (2010a).

narrar la hazaña que había realizado. Y es en ese jolgorio que la joven percibió que los ojos del alcalde no dejaban de mirarla y la seguían por todas partes. Apreciemos cómo la focalización se concentra en ellos:

Oscuros, soñadores, alineados entre las sienas canosas, un poco tristes, estos ojos parecían poseer el don de la ubicuidad. Virginia los veía entre la gente que bailaba, entre la que conversaba al lado del bar, entre la que fumaba en la terraza, hasta que, al fin, al terminar una pieza con una voltereta, los vio casi contra su rostro.

—¿Bailamos?

Virginia accedió y se dejó llevar casi en vilo por esos brazos vigorosos, que la atenazaban hasta hacerle daño y llevaban inflexiblemente el compás. Pronto sintió que aplaudían y se dio cuenta de que todos habían formado una ronda y los miraban, sonrientes. (Ribeyro, 1994, II, p. 217)

Esta breve escena es importante porque en ella se manifiesta el interés erótico del alcalde por la joven que salvó a su esposa; y este deseo continuará hasta el final de la historia y llega a constituir, sin duda, la figura del acoso sexual. Empero, de momento, los avances del anfitrión se suspenden porque él mismo deja de bailar e inicia un breve discurso de reconocimiento personal y general a Virginia por el acto heroico que realizó dos días antes en la playa. Lo más relevante del mensaje, en función de lo que ocurrirá después, es la afirmación de que, si la joven no salvaba a Rosina “ahora, en estos momentos estaría llorando mi viudez”.

Terminado el discurso, el alcalde procedió a imponer la medalla al mérito a Virginia. No transcurrió mucho tiempo para que se reinicie el baile, en forma mucho más desaforada y en cierto momento la homenajeada constató que se había quedado “sola en medio de esa fiesta dada en su honor”. Por ello, buscó un espacio donde refugiarse y lo ubicó “en una terraza interior, fresca, penumbrosa, separada por una baranda de lo que debía ser una huerta”. En ese lugar donde creía haber encontrado tranquilidad se hizo presente el alcalde para reiniciar el acoso. La joven intentó evitar la cercanía y huir, pero su interlocutor le pidió que no se vaya y a ella no le quedó otra que permanecer en aquel lugar.

En los momentos en que estuvieron juntos, fue el alcalde el que acaparó la palabra, mientras Virginia se limitó a intervenir pocas veces. La estrategia del burgomaestre consistió en ganarse, primero, la confianza de su joven interlocutora, para luego abordar el asunto de la acción heroica de aquella. Y mientras en su discurso público, el burgomaestre elogió sin reservas a Virginia, ahora en la reunión privada que

sostienen se muestra irónico y llega a lamentar que la joven haya estado en el muelle. Apreciemos el momento más significativo del encuentro de los dos personajes:

—Sí, eso me decía y me pregunté: ¿por qué tenía que estar ayer en el muelle?, ¿por qué tenía que estar justo en ese lugar?

—Si no hubiera estado, su mujer se hubiera ahogado.

—Precisamente —dijo el alcalde—. Se hubiera ahogado, ¿y qué?

Virginia no supo qué responder.

—Se hubiera ido al fondo del mar, como una lancha picada y este señor, sí, este señor sería ahora un hombre feliz. Pero, ¿por qué me mira así? Claro, usted no sabe lo que es vivir veinte años al lado de una persona a la que no... Bueno, la quise al comienzo, es verdad, pero se marchitó tan rápido, se volvió fea, egoísta, vulgar. (Ribeyro, 1994, II, p. 221)

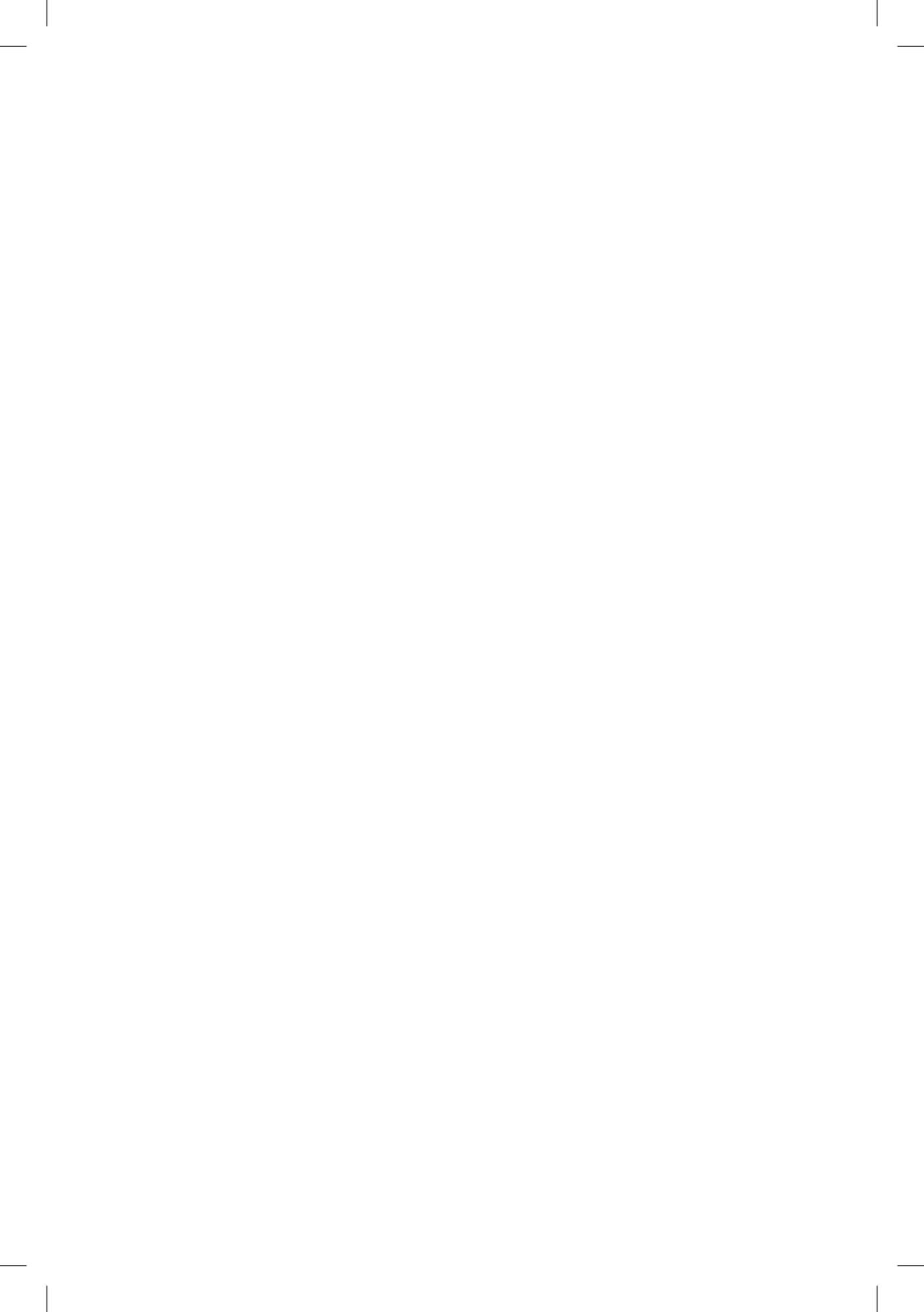
Las expresiones del frustrado viudo son tan claras que no merecen un mayor comentario. Solo cabe destacar que ellas, en su descarnada franqueza, contrastan con el elogio de Virginia que hizo en su perorata pública momentos antes. Como habíamos indicado, el narrador pone en evidencia el doble discurso del alcalde con respecto a su mujer y al matrimonio y lo descubre en sus propósitos de seducir a la joven, a quien no vacila en piropear y pedir que regrese a esa casa y “al huerto a recoger un poco de fruta”.

Virginia aprovecha la ocurrencia de un barullo en la sala para romper el cerco de seducción que le ha tendido el alcalde y sale de la terraza. Pero lo que observa en la sala tampoco es muy gratificante para ella porque descubre a su padre haciendo el ridículo ante la complacencia de “un corro de borrachos” y escucha a su madre censurando la conducta de su cónyuge y lamentando que: “¡Hace veinte años que haces lo mismo!”. Esta última frase posee para Virginia un sentido especial porque se asocia a lo que le ha dicho un poco antes el alcalde.

El relato concluye con un final abierto e inconcluso, que deja a la protagonista en una situación de desazón porque ha vivido en poco tiempo dos experiencias contrapuestas: la primera, la salvación de Rosina, probablemente le produjo una sensación gratificante. La segunda, lo que ha visto, oído y sentido en su casa y en la del alcalde le ha provocado un desánimo con respecto al significado de los afectos y comportamientos humanos, siempre tan complicados y contradictorios.

Para terminar, nos parece válido señalar que el título del relato deviene en un enunciado irónico y crítico con respecto a la historia recreada por el narrador. En efecto, la expresión “una medalla”, que exhibe usualmente una connotación positiva se transforma en una frase cruel en relación con la protagonista, porque la condecoración recibida, a la larga, la degrada en cuanto se ha visto sometida a una agresión descarada y ofensiva de parte de quien representa la autoridad.

El alcalde ha aprovechado su investidura para tratar de seducir a una joven que recién está aprendiendo a vivir. Y el nombre mismo de la protagonista, “Virginia”, y su afinidad con “virginidad” y “pureza” asume un sentido contrario: después de lo que ha visto y vivido cabe decir que queda “manchada” por las conductas degradantes de su padre y, sobre todo, del alcalde, que la hacen conocer a edad tan temprana las inclinaciones y actitudes deplorables del ser humano. En suma, Virginia pasó del estado de inocencia en que había vivido a una conciencia de existir en un entorno inauténtico y frustrante.



“Un domingo cualquiera”¹

En este relato, un narrador heterodiegético, en tercera persona, recrea una historia lineal, protagonizada por dos mujeres jóvenes, que pasan juntas unas horas, de “un domingo cualquiera”, como señala el título. Por ello, cabe señalar que es un texto que emplea la técnica de *in media res* (enfoca a las dos jóvenes a partir de cierto momento) y se concentra en mostrar un tiempo breve compartido y que sirve para que Nelly y Gabriella se conozcan más y vivan algunas experiencias significativas que el narrador se encarga de evidenciar a través de una trama sencilla que incluye las interacciones entre estas dos muchachas.

Nos parece pertinente señalar que las acciones se realizan en un lugar que de modo general podemos reconocer como Lima, mas este nombre, a su vez, alude a espacios diferenciados desde puntos de vista geográficos y sociales. Lo geográfico se refiere a que los sucesos se inician en una zona urbana específica que luego identificaremos; y estos continúan en gran parte en una playa situada al sur de Lima, a la que las jóvenes llegan mediante un viaje que las hace recorrer algunos puntos reconocibles del entorno limeño. Asimismo, el relato concluye con el retorno un tanto accidentado, desde la playa hacia la ciudad de la que habían partido.

Desde el punto de vista social, que se combina con el geográfico, si bien Nelly y Gabriella son de la misma edad y comparten el gusto por la aventura, como lo prueba el viaje no planeado que realizan a la playa²,

1 Escrito en París en 1964.

2 En el relato “Noche cálida y sin viento” la promesa de un viaje a la laguna de Chilca aparece como el señuelo perfecto para una aventura romántica que anhela realizar el protagonista.

cada una pertenece a mundos diversos y hasta encontrados. Nelly, por ejemplo, vive en el barrio de Matute, ubicado en el populoso distrito limeño de La Victoria; allí habita gente de modestos recursos económicos, como la familia de Nelly que reside en un pequeño departamento. A su vez, Gabriella es vecina de Miraflores, un distrito mucho más moderno y poblado por gente de mejor situación económica. De hecho, en la década del sesenta, cuando se escribió el relato, Miraflores y San Isidro eran los distritos más exclusivos de Lima³.

El hecho de que las dos protagonistas pertenezcan a clases sociales y a distritos de diferente nivel socioeconómico explica que cada una de ellas muestre un comportamiento distinto. Gabriella, quien ella llega a Matute manejando el carro de su padre, aparece como un personaje más decidido y con más solvencia material y seguridad en su actuar; la joven mirafloresina va hasta la casa de Nelly para invitarla “a dar una vuelta”. Habría que aclarar que entre ellas no hay amistad, pues recién se han conocido en una fiesta en días pasados. El narrador agrega otro detalle que refuerza la diferencia entre una y otra: Gabriella, además de conducir el “Chevrolet azul”, es “una muchacha rubia”⁴.

Una vez que Nelly acepta la invitación de la otra joven, a quien no hace subir a su departamento porque teme que le cause una mala impresión, ambas jóvenes inician un viaje aún sin rumbo conocido en el auto de Gabriella que es la que conduce con gran seguridad. Como casi no se conocen, dialogan para informarse la una de la otra, aunque es la conductora del vehículo la que tiene la iniciativa en cuanto a la conversación.

Es válido que el lector se pregunte el porqué del interés de Gabriella por ir a visitar e invitar a hacer un paseo a alguien que vive lejos de ella y que pertenece a otro mundo social, situación de la que ambas son conscientes. En otros términos, por qué la joven mirafloresina abandona por unas horas la seguridad de su entorno y se arriesga a desplazarse hasta

3 En la actualidad (fines de la segunda década del siglo XXI, es decir, casi cincuenta años después de la creación del relato), Miraflores ya no tiene la categoría que ostentó, aunque conserva su prestigio y sigue identificado como el distrito de Ribeyro (León, 2018). El 5 de diciembre de 2018, Luis Fuentes Rojas, Sandra Granados, Eliana Vásquez y el que escribe estas páginas participamos en un homenaje con motivo del 24 aniversario de la partida física del autor mirafloresino.

4 Dos estudiosos del cuento peruano han examinado la importancia del contexto urbano en nuestra narrativa breve (Güich y Susti, 2007).

un barrio que para ella es lejano y peligroso. Y este aspecto lo perciben los peatones de Matute, a quienes llama la atención que una “muchacha rubia, esplendorosa” recorra con su “enorme Chevrolet” las calles de La Victoria.

La respuesta a esta interrogante la plantea la propia Gabriella cuando luego de hacer algunas averiguaciones acerca de la familia de Nelly, le dice a esta que “el jueves que te conocí en la fiesta me di cuenta de que eras distinta de las otras chicas. Pareces más seria, más mujer. ¿Me dijiste que tenías diecisiete años?” (Ribeyro, 1994, II, p. 226). Lo cual revela que la “muchacha rubia”, como la denomina el narrador, es una persona curiosa y deseosa de ampliar su experiencia de vida, y por ello se ha aproximado a alguien que pertenece a otro microcosmos, de los varios que integran la ya entonces heterogénea ciudad capital.

Animada por ese mismo espíritu de aventura y de desafío a las normas sociales “No tengo brevete, pero manejo desde los quince años. Nunca he chocado” (Ribeyro, 1994, II, p. 227), Gabriella le propone a su nueva amiga ir a la playa. Y en efecto llevan a la práctica el plan y en su realización, la joven mirafloresina se luce como una gran conocedora de las rutas porque en el curso de las horas que el relato recrea, las amigas recorren dos circuitos: uno más próximo y otro más lejano y riesgoso. Y en cada uno de ellos, Gabriella se mueve con gran dominio de escena, sabe cómo actuar.

También cabe destacar que si bien trata con cortesía a Nelly y se convierte en su cicerone, en cierto momento subraya la diferencia social que hay entre ella y su compañera de viaje. Ello ocurre, por ejemplo, cuando niega con énfasis, aunque a ella no le conste, que el padre de Nelly —ya fallecido— haya tenido un “Cadillac verde”; con lo cual pone al descubierto la mentira que urdió su amiga de Matute. Y un poco después de este incidente, sin duda incómodo para Nelly, Gabriella elabora una suerte de explicación sobre las causas últimas que llevaron a su acompañante a mentir:

No sé cómo será ser pobre, pero creo que uno no debe avergonzarse. Yo soy hija única, he tenido siempre lo que he querido. Pero, ¿quieres que te lo diga? Mi vida es un poco vacía. Envidia a las chicas como tú que trabajan, que van a la universidad. Mi papá no quiso que yo fuera a la universidad porque dijo que estaba llena de cholos. (Ribeyro, 1994, II, p. 227)

En realidad, este párrafo es muy revelador respecto no solo de Gabriella sino de la visión del mundo de la clase social a la que pertenece, que es, sin duda, la dominante en la sociedad en la que viven los dos personajes y sus respectivas familias. La joven mirafloresina ha internalizado en su mente aquellas creencias que regulan la actitud y la conducta de quienes pertenecen a los sectores hegemónicos que Ribeyro retrata en varios de sus relatos, como los de este libro. Y quizá el título del primero, *Los cautivos* —que se analiza en la segunda parte—, sea una metáfora del enclaustramiento mental en que habitan los individuos y grupos de los estratos sociales. Cada uno de ellos vive en una suerte de burbuja que los protege de los otros, a la vez que les permite visualizarlos y elaborar imágenes que refuerzan su ubicación en el todo social.

Y dentro de esta metáfora acuático-visual, Gabriella representaría al ser que abandona su burbuja y con ayuda de la tecnología —el auto de su padre, quien está enfermo y no puede manejar— cruza gran parte de la ciudad para encontrar y tratar de dialogar con quien representa para ella un modelo de mujer que su grupo no acepta: el de aquella que trabaja y asiste a la universidad y puede vincularse con gente de los diversos estratos de la heterogénea y estratificada sociedad peruana de la segunda mitad del siglo XX, que tal es el referente que está en la base de los microcosmos narrativos que creó Ribeyro en sus múltiples relatos (Tenorio y Coaguila, 2009, p. 119).

En los dos recorridos a las playas (a La Herradura y a una del sur), asistimos a escenas en las que se reafirma la seguridad y el aplomo en el actuar de Gabriella y, de otro lado, la inexperiencia de Nelly en estas situaciones. Asimismo, apreciamos que la primera está siempre en actitud de preguntar y de poner en aprietos a la segunda, respecto de temas un tanto comprometedores, como, por ejemplo, el de tener enamorado. Ante esta interrogante Nelly responde negativamente y agrega “que uno de los abogados donde trabajaba de secretaria le hacía la corte”. En este tópico, Gabriella también se presenta como la que tiene más experiencia y por ello no duda en ofrecer algunos consejos a su acompañante.

Después de haber agotado algunos temas de conversación a través de los cuales satisface su curiosidad y su deseo de ampliar su conocimiento sobre el mundo en que vive, Gabriella plantea un reto mayor, el de viajar más al sur para visitar playas conocidas y desconocidas. Incluso ella declara que le gustaría alejarse “a mil kilómetros de aquí, ¿por qué

no? Pero es verdad que tú no puedes, tú tienes que trabajar mañana” (Ribeyro, 1994, II, p. 238)⁵.

Aunque ofreció alguna resistencia, finalmente Nelly aceptó secundar a su amiga en su propósito de “conquistar” nuevos espacios marítimos sureños; se mencionó Conchán como otro punto del recorrido, pero sin detenerse en él enrumbaron más al sur. Mientras se alejaban de los sitios conocidos y se acercaban a lugares ignotos, Gabriella no perdía oportunidad para conversar acerca de asuntos de su interés personal. Así, por ejemplo, tocó el tema de la lectura y le pidió a su amiga que le recomiende “algún libro, un libro que me vuelva sabia” porque en la reunión donde conoció a Nelly oyó que ella discutía “con una muchacha no sé de qué escritores. Tú has leído bastante. Yo soy una inculta, palabra” (Ribeyro, 1994, II, p. 228).

Además de reconocer los vacíos que tiene en su formación cultural, la joven mirafloresina muestra un espíritu de aventura pues no se detiene sino en “una playa que conoce” y después de recordar que vino de paseo con unas amigas y llegaron “a un lugar lindo, una especie de caleta con una arenita blanca y al fondo una caverna”, invita a su acompañante para afrontar el reto de descubrir una playa desierta, como en efecto ocurrió. Apenas detenido el auto, Gabriella no demoró en ingresar hasta las aguas y se mojó en ellas, a la vez que animaba a Nelly a hacer lo mismo. Ambas experimentan un estado de exaltación por la belleza del lugar y, sobre todo, porque tienen la impresión de que son las primeras en llegar hasta allí. Por eso, Gabriella sentencia que “será nuestra playa” y Nelly, también entusiasmada, propone bautizarla y así ambas ensayan nombres; esta última propone “la playa de las delicias”, y su amiga, “la rubia”, después de observar la falda de Nelly y de advertir que era de baja calidad, sugirió en voz baja que el sitio recién descubierto se llame “la playa de la ropa en serie”.

El otro desafío que Gabriella realizó y que su amiga tuvo que imitar, empujada por el entusiasmo de la primera, fue del de bañarse desnudas.

5 Con su viaje al sur y sus deseos de alejarse lo más lejos posible, Gabriella está prefigurando, en 1964, el crecimiento que ha experimentado Lima con la aparición de muchos balnearios, hasta llegar, por el momento, al emblemático balneario de Asia, ubicado en el kilómetro 100 de la Panamericana sur y que es el lugar donde veranea aquel sector social del que Gabriella es un antecedente. Llamado humorísticamente “Eishia”, ya es parte del imaginario limeño y tópico de reportajes, crónicas y hasta de canciones.

La razón para atreverse a tanto la dio, como era de esperarse, la joven mirafloresina: “a esa playa nadie vendría”. Es de destacar que si bien Nelly apenas sabía nadar se atrevió a hacerlo animada por el entusiasmo de su amiga y ambas disfrutaban del placer que les provoca el zambullirse y desafiar las olas del mar. Este pasaje recuerda la destreza con que la protagonista de “Una medalla para Virginia” se desplaza en el mar y logra salvar de ese modo a la esposa del alcalde que estaba en peligro de ahogarse⁶.

Otro tema abordado por Gabriella es el de las relaciones sexuales: después de un ir y venir de preguntas y respuestas ambas afirman no haberlas experimentado hasta el momento, pero como casi en todo es la joven mirafloresina la que ha estado más cercana de realizarlas y le cuenta a su amiga las veces en que estuvo a punto de perder la virginidad. Este interés por lo erótico se manifiesta también en los comentarios que ambas jóvenes efectúan acerca del tamaño de sus senos, siempre por iniciativa de Gabriella.

Luego de abordar algunos otros asuntos menos trascendentes, el dúo de amigas emprende el retorno de esta experiencia de aprendizaje geográfico y psicológico. Podría decirse que, en general, el viaje de ida ha sido placentero y ha propiciado que las jóvenes se acerquen, aunque sin anular las distancias que establecen la pertenencia a clases sociales diferentes. En cambio, la vuelta a Lima está llena de dificultades, la principal de las cuales es que se extravían y el auto de Gabriella se atasca en el arenal. Estos tropiezos influyen en el trato de las jóvenes, en especial en el de la mirafloresina con la victoriana. Y como regresan sin el auto y lo hacen en un colectivo en el que viajan incómodas y tensas, la naciente amistad se trunca y al final del relato, el narrador registra una certeza que ronda en la mente de la que vive en Matute, y que es una especie de conclusión sobre el significado de este paseo realizado “un domingo cualquiera”. He aquí la reflexión postrera de la joven: “Nelly supo entonces que nunca más volvería a ser invitada” (Ribeyro, 1994, II, p. 235).

Este juicio constituye una suerte de autoevaluación efectuada por quien ha vivido en unas pocas horas una experiencia de aproximación con una joven de su misma edad y de su misma ciudad, pero que pertenece a otra clase social y vive en un distrito, Miraflores, que es casi una antípoda del área urbana en que habita Nelly junto con su numerosa

6 Véase el análisis de dicho relato en páginas anteriores de este libro.

familia. Esta joven es consciente de que su compañera de paseo posee mucho más mundo que ella, aunque también exhibe algunos puntos a su favor: trabaja y estudia. En cambio, Gabriella es lo que coloquialmente se llama “una hijita de papá” y se percibe en ella un deseo de superar esa situación, y por eso ve en Nelly un modelo del que puede aprender algo, por ejemplo, a no ser “inculta”, como ella misma lo reconoce.



“Los predicadores”¹

En el conjunto de relatos del libro al que pertenece, “Los predicadores” constituye, por algunos detalles, una digresión con respecto a los demás textos. Para comenzar, está ausente el narrador heterodiegético en tercera persona que predomina en la mayoría de aquellos; en cambio observamos bajo el título mencionado la presencia de tres discursos atribuibles a otros tantos enunciadores y que constituyen una unidad discursiva por dos razones: la primera es el lugar de enunciación, pues cada uno de los que habla lo hace desde la ciudad de Huamanga, nombre que tiene como referente la capital del departamento de Ayacucho, ubicado en la zona surandina del Perú, y donde el autor, Julio Ramón Ribeyro, vivió y trabajó durante algún tiempo, como él lo ha evocado en sus textos autobiográficos y en algunos de sus relatos ficticios².

La segunda razón para considerar “Los predicadores” como una unidad superior a la suma de sus tres discursos es que, en cada uno de ellos, los enunciadores se refieren a los otros, de modo que se establecen nexos temáticos muy significativos. Por ello, al analizar el relato tomaremos en cuenta la intertextualidad existente en los bloques respectivos, a fin de establecer una interpretación global que considere el título mismo del relato, que equivale a una tipificación realizada por el narrador, que en este caso hace las veces de alguien que ha escuchado los tres discursos y los ha juntado en un solo espacio textual para que el lector perciba las relaciones que hay entre todos y cada uno de los “predicadores”.

1 Ribeyro, 1994, II, p. 263.

2 A propósito de estos últimos, véase su relato “Solo para fumadores”, el que hemos analizado exhaustivamente (González, 2014b, p. 164).

Peter Elmore (2002), estudioso de la obra literaria de Ribeyro, elabora una sintética y acertada caracterización del trío de personajes marginales y excéntricos que hacen uso de la palabra en el citado texto. Dice el especialista:

Casi del todo desprovisto de argumento y libre de indicaciones escénicas, el cuento se define por las modulaciones de las voces sicóticas de una mujer —la Ucucha— y dos hombres —el Jojosh y un anónimo con ínfulas de letrado³—. Megalómanos, míseros y locuaces, los tres locos encarnan la situación límite de quienes han abolido el principio de realidad porque —sospecha el lector— encuentran intolerable la existencia. (p. 128)

La primera es una mujer que habla de sí misma y por tanto utiliza la primera persona para contar a alguien (¿al narrador?) las penurias que sufre en su vida actual y que no sabe a quién atribuir las: “será mala suerte de perro o qué será, yo no lo sé, pero mi vida es pena sobre pena y cólera sobre cólera” (Ribeyro, 1994, II, p. 263). Además, hace un contraste entre su deplorable situación de hoy y la época de auge que según ella vivió:

Yo, la más bonita de Huamanga, la reina que he sido de la primavera, cuando vendía conservas en mi tiendecita, allí en el portal y venían todos los mozos... todos ellos que venían a decirme piropos, yo la reina ¿por qué ahora no tengo un día de fiesta y todos me escarnecen y me sacan la lengua? (Ribeyro, 1994, II, p. 263)

En general, el monólogo de Ucucha, recogido en su forma oral en el texto, es incoherente, fantasioso, pero revelador de la situación de seres marginales que pululan en las ciudades y que forman una suerte de “corte de los milagros”, es decir, de seres abandonados y con conflictos entre algunos de ellos. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, entre Ucucha y el personaje del segundo monólogo, apodado Jojosh, a quien la primera considera su enemigo porque según la versión que ofrece le robó el dinero que le envió su tío, el presidente Prado⁴, y también sustrajo los votos con que Ucucha iba a ser elegida reina de la fiesta. Y la alucinada

3 El apellido del tercer personaje es Licurgo.

4 El apellido Prado corresponde, en el plano real, a dos presidentes de la república peruana: uno, Mariano Ignacio Prado, en el siglo XIX, y otro, Manuel Prado, en el siglo XX. Ucucha parece referirse a este último. Cf. Del Busto Duthurburu José Antonio (2006).

mujer rechaza también las pretensiones de Jojoshó de considerarla su amante y afirma estar lista para matarlo⁵.

Sin más transición que el paso de un párrafo a otro, se inicia el monólogo de otro personaje igualmente desquiciado, conocido como Jojoshó y del que Ucucha se ha expresado con dureza. En tanto enunciador, él usa la técnica que nosotros llamamos: en primera y segunda persona; esta denominación alude a que el enunciador se identifica como tal y se dirige a alguien, aunque este alguien no siempre es reconocible, como ocurre en “Los predicadores”: Jojoshó le habla con afecto a su interlocutor y pide su “venia para hacerle un poco de conversación, que yo estoy aquí paseando, tomando un poco de sol en este clima tan bueno, bajo el cielo de Huamanga”.

Por las palabras del autor del monólogo nos enteramos de su mala relación con Ucucha, a quien acusa de difundir la versión de que él es su marido, afirmación que él rechaza con energía y aprovecha para puntualizar que él es el “capitán Fuentes, recibido y con galones”. Además del encono por Ucucha, Jojoshó es tan megalómano como esta y llega a decir que fue “agregado cultural en Roma”. Añade que estuvo en varios países y que dominaba varios idiomas, entre ellos, el francés y se permite hacer una demostración risible de dicho dominio.

También presume de poseer muchas propiedades y de gozar de una gran cultura, razón por la cual ofrece ir a la universidad a dictar una conferencia “sobre cualquier cosa, salvo que ustedes prefieran algo especial”. Por esta última afirmación cabe deducir que el oyente del disparatado discurso de Jojoshó es alguien que trabaja en la universidad, quizá como profesor. E igual que Ucucha, este personaje se queja de que le robaron los votos de una elección en la que se presentó como candidato a diputado y en la que logró “todos los votos de Huamanga y los pueblos colindantes”. Pese a hablar de grandezas y de hazañas, el monólogo del “capitán” Fuentes concluye con un pedido para que su interlocutor le preste “una libra⁶, por favor”.

5 Ucucha se parece, en algunos aspectos, a Irma, el único personaje de “Fénix”, relato ambientado en la Selva, también analizado en estas páginas. Ambas se quejan del maltrato al que las someten los hombres que están cerca de ellas.

6 En la época en que está escrito el texto, la expresión “una libra” equivalía a un billete de 10 soles oro, denominación del sistema monetario peruano.

El último monólogo presenta como emisor a un personaje llamado Licurgo que comparte las mismas características que los dos anteriores. Usa la técnica de la primera y segunda persona para dirigirse a alguien a quien llama doctor y le confiesa a este que ha hecho el plano de una famosa batalla “para demostrarle que es verdad que en todo el Perú no hay nadie que conozca mejor que yo la batalla de Ayacucho”⁷. Sostiene que ha recorrido el lugar de los hechos históricos y se ha documentado para informar a todo aquel que quiera saber cómo fue la batalla.

Él también conoce a Uchucha y a Jojoshó y se expresa negativamente de ellos: “gente sin crédito insanos que son por la maldad del pueblo”. En cambio, Licurgo, según su propia versión, presta sus “servicios útiles al claustro con mis estudios de mineralogía” y señala que guarda en sus bolsillos las piedras que ha recogido en sus andanzas. Lo peculiar es que su perorata va acompañada por una interjección —“hip”— que connota ebriedad. Su discurso está lleno de incoherencias y de fantasías, aunque de los tres es el que posee el lenguaje más retórico y altisonante.

Nos enteramos de que es originario del Cusco, donde vive su madre y con la cual parece mantener una relación edípica. Hace alarde de sus conocimientos históricos y de sus contactos con el embajador de Inglaterra, pero al final de su discurso, al dirigirse a su interlocutor, revela cuál es su situación real. Veamos lo que dice:

Por lo tanto ahora que usted me promete su apoyo debemos ir un rato al Baccará para tomarnos un trago sólo uno que tengo que barrer las aulas y pasar en limpio mi bibliografía sobre la batalla hip de Ayacucho. (Ribeyro, 1994, II, pp. 266-267)

No es frecuente que Ribeyro deje hablar a sus personajes en su lengua coloquial, pero en este relato lo hace para que el lector “escuche” del modo más directo la voz de cada uno de estos seres marginales que sobreviven en la ciudad de Huamanga, entre la pobreza y la alucinación. La función del narrador en este texto consiste en dar “la palabra” a estos “mudos” y locos y dejar que ellos expresen todos sus sueños y sus frustraciones.

7 Se refiere a la batalla con la que se consolidó la independencia del Perú y de América del Sur, librada en la pampa de la Quinua, el 9 de diciembre de 1824.

El texto sacrifica su coherencia, su gramaticalidad en aras de recoger el pensamiento y la expresión de seres que confunden la realidad con la ficción, pero que no por ello deben ser censurados. Por el contrario, el narrador nos invita a escucharlos y a seguir la lógica peculiar de estos “predicadores” de fantasías e incoherencias, aunque para quienes las emiten estas “verdades” poseen un valor vital y humano⁸.

8 Existe una cierta semejanza técnica entre “Fénix” y “Los predicadores”, porque en los dos relatos “escuchamos” las voces de varios personajes, partícipes de sendas historias comunes, ambientadas en dos regiones: la selva y la sierra.



“Sobre los modos de ganar la guerra”¹

Este es uno de los pocos relatos del libro de 1972 que utiliza un narrador en primera persona que evoca una historia ocurrida en su época escolar. Como en los límites de esta clase de enunciador existen diversos tipos, no es fácil determinar si estamos en presencia de un narrador testigo o coprotagonista. Desde el punto de vista de la duración de los sucesos, Ribeyro nos entrega un cuento “fragmento” muy intenso y con una experiencia de aprendizaje de gran interés.

El narrador es parte de la historia evocada, la cual tiene como personajes a un profesor, que es a la vez un militar, el subteniente Vinatea, y sus alumnos de un colegio ubicado en el distrito de Miraflores, cerca de la huaca² Pucllana, que es el objetivo al que llegan los personajes que están involucrados en los sucesos y que participan de la excursión hasta aquel lugar.

Este es un cuento en el que los hechos transcurren con mucho dinamismo y abarcan un lapso breve (unas pocas horas) pero intenso. Los alumnos, guiados por el profesor, abandonan el colegio y enrumban hacia la citada huaca que no está muy alejada del punto de partida, y por ello llegan con relativa rapidez. Y en ese recorrido de ida se observa que el profesor trata a sus alumnos con dureza, incluso recurre a la violencia

1 Escrito en París, en 1969.

2 La palabra “huaca” es de origen quechua y posee múltiples acepciones. En el contexto del relato alude a unos restos arqueológicos de la época prehispánica, que existen, en efecto, en una zona del distrito de Miraflores. Ha sido remozada y es muy visitada por peruanos y extranjeros (Tauro del Pino, 1986, p. 963).

física y esta característica se mantendrá y acentuará hasta llegar a un nivel que el narrador, de algún modo, censura³.

El polémico relato registra el paso por algunas calles miraflores que están cerca y conducen hasta el lugar elegido por el profesor como meta de una excursión que los aleja del espacio del colegio. Una vez que se encuentran en el recinto de los restos arqueológicos, inician su trabajo de ascensión hacia la cumbre, y en ese lapso, el docente no desaprovecha ocasión de hacer notar su don de mando. Decide organizar una “guerra” entre patriotas y realistas⁴ y para ello divide a los alumnos en dos grupos: el de los realistas se queda en la cumbre y entre ellos figuran el narrador innominado y Perucho (Pedro Bunker) que asumirá un rol importante durante el desarrollo de la trama.

El profesor y los más fuertes, entre los que está el alumno Luis Angulo, uno de los mayores, descienden al llano, es decir, a la parte baja, y desde allí vuelven a subir y tomar la fortaleza defendida por los realistas. El narrador cuenta, con gran destreza, los movimientos de uno y otro grupo, aunque, por razones obvias, lo hace mejor con respecto a los que están arriba, de los que él forma parte, por tanto, la focalización es más precisa.

Pero ofrece datos relevantes acerca del desenvolvimiento de los que permanecen abajo y observa cómo se preparan para ascender y por dónde. El alumno Huari cumple la función de informar a los de arriba, a fin de que estos reciban con “fuego” a sus rivales, los patriotas, que ascienden trabajosamente y esto es aprovechado por los realistas para tirarles terrones. Al profesor le caen varios y aun así logra subir, da por terminada la batalla y trata de hacer creer que los patriotas la han ganado. Incluso se traba en una discusión con Perucho acerca de estrategias y sale perdiendo ante la presencia de los demás. El narrador advierte que el subteniente se ha quedado mortificado por la derrota estratégica que le ha infligido su alumno Perucho.

3 En la literatura peruana contemporánea existen muchos cuentos, cuyas anécdotas transcurren en el mundo escolar y en las cuales la violencia física es un componente importante (Eslava, 2008).

4 Esta dicotomía alude a los dos bandos que combatieron en la guerra por la independencia que enfrentaron a españoles y peruanos, durante el siglo XIX. Los “realistas” se oponían a la independencia mientras los patriotas luchaban por alcanzarla. Estos términos son parte del vocabulario de todo peruano que ha pasado por las aulas o conoce la historia del Perú.

Sin haber asimilado del todo el mal momento que ha pasado, ordena a sus alumnos bajar al llano por el lado más difícil y establece un castigo para el que llegue último. El descenso es muy riesgoso para todos y no es fácil establecer quién lo hizo con más retraso, pero el subteniente dictamina sin dudar que el que ha demorado más ha sido “Perucho”. En seguida manda que se ejecute el castigo, que consiste en que todos los demás le den golpes al castigado mientras este recorre un “callejón oscuro” formado por dos filas de alumnos. Dice el narrador que unos aprovecharon para ajustar cuentas pendientes con Perucho, en cambio otros fueron benévolos con los golpes que le propinaron al joven que había humillado al subteniente.

El propio profesor también participa en la golpiza a su alumno y lo hace después de que todos han cumplido la orden⁵. Además de vengarse físicamente, reabre la discusión que había perdido con Perucho y recurre a nuevos argumentos para refutar a los de su opositor. Pero este, en inferioridad de condiciones, ya no sigue la polémica con su vengativo profesor y se limita a sufrir la arremetida de su superior. Los demás alumnos también se mantienen al margen y solo atinan a reírse de la situación en la que ellos han participado. Satisfecho de su “victoria” tardía, el subteniente ordena retornar al colegio, aunque sugiere la idea de “tomarnos en el camino una cerveza, antes de que regresen a rezar su *Ángelus*” (Ribeyro, 1994, II, p. 301).

Así concluye el relato, que remite a varios tópicos interesantes; entre ellos el de la manera como se desarrolla la relación profesor-alumnos en el marco de la educación tradicional, y más cuando el docente es, en realidad, un militar que carece de la formación profesional para conducir un proceso de enseñanza-aprendizaje en el nivel secundario, y que no recurre al diálogo sino a la imposición de la autoridad y a la violencia física para aplastar cualquier conducta que atente contra el esquema de verticalidad que ha impuesto en su relación con los alumnos⁶.

5 El escritor Alfredo Bryce, ya citado en estas páginas por su cercanía a Ribeyro, ha contado que él fue víctima, en su vida escolar, de una golpiza como la que sufre Perucho. Y agrega que su padre hizo conocer esta afrenta sufrida por su hijo, a través de las páginas del diario limeño *El Comercio*, el más antiguo e importante del Perú (Bryce, 30 de junio del 2012, p. 27).

6 Este es uno de los ejes temáticos de *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa. Los hechos de violencia ocurren en el Colegio Militar Leoncio Prado, nombre real del plantel escolar en el que el futuro escritor fue “cadete”.

También es valioso el sesgo histórico que posee el relato, el cual está dado por el escenario en el que se realiza la “batalla” entre “realistas” y patriotas. En efecto, la huaca Pucllana existe y es un monumento arqueológico que corresponde a una época anterior a la de la llegada de los españoles, por lo cual representa a la etapa prehispánica de la que luego se configuró el virreinato peruano y posteriormente la república del Perú. Y es en ese lugar de tanta historia⁷, donde el subteniente decide escenificar un enfrentamiento que es parte del imaginario de todo peruano contemporáneo, y componente constitutivo de nuestra identidad.

Por ello, el relato adquiere una atmósfera histórica cuando se reedita el conflicto entre los “realistas” que están ubicados en la parte de arriba de la huaca y los patriotas que desde abajo se esfuerzan por subir y derrotar a los primeros. En ese contexto, es indudable que los conceptos de “arriba” y de “abajo” adquieren una connotación política indudable. Y en cuanto a la polémica del subteniente con Perucho, que remite al título del relato, ella sirve para mostrar, de un lado, el ingenio del joven que recurre a argumentos novedosos que dejan “sin piso” al profesor, aunque para ello acuda a la acronía; y de otro lado, vemos las limitaciones del subteniente, que no puede o no sabe contrarrestar con ideas apropiadas el ataque ingenioso de su contrincante.

Su venganza se consuma cuando apela al principio de verticalidad y establece, sin posibilidad de discusión, que Perucho es el que ha bajado al último y por tanto debe sufrir el castigo estipulado por el subteniente. Y así se ejecuta, y de ese “modo” abusivo y violento le gana la guerra a quien lo había vencido con su inteligencia. Por su interés en sendos sucesos que forman parte de la historia peruana, cabe afirmar que este relato guarda semejanza con “Los moribundos”, ya analizado, en el que se evoca otra guerra: la de peruanos contra ecuatorianos, así como se destaca la presencia de militares proclives a la violencia.

7 Ribeyro ha escrito otro relato en el que la huaca Juliana, como también se le llama, es el escenario de la actividad nocturna de “huaquear” (buscar tesoros escondidos en las ruinas prehispánicas) que realizan tres personajes de extracción popular, vecinos del barrio de Santa Cruz (Ribeyro, 2011, p. 25).

El ropero, los viejos y la muerte¹

Este relato de Julio Ramón emplea un narrador autodiegético en primera persona, que no es protagonista, ni coprotagonista, ni testigo, sino un personaje secundario que participa de los hechos, no es un simple observador, pero tampoco llega a asumir un rol principal. Este papel lo cumplen dos personajes: el padre del narrador y un niño que no es parte de la familia, que un día llega de visita con su papá, amigo del dueño de casa. Y en esa ocasión este pequeño visitante realiza la acción más importante de la historia, la que transforma la situación preexistente y da pie, mucho después, para que el narrador evoque la anécdota, pues él estuvo allí y sin querer fue partícipe de la “hazaña” realizada por Paquito.

En el párrafo anterior hemos ofrecido una síntesis de lo que acontece, aunque para apreciar el despliegue del arte narrativo de Ribeyro es indispensable presentar una visión de conjunto de la estructura del texto, a fin de percibir y de valorar la estrategia desplegada en la construcción del mundo representado. Con respecto a esto, cabe destacar que el relato comienza con la descripción de un objeto especial que existía en la casa familiar, escenario de los hechos que se propone darnos a conocer el narrador. Veamos las palabras iniciales con las que despierta el interés del lector, a la vez que señala el punto (espacio-tiempo) desde el que se produce la enunciación:

El ropero que había en el cuarto de papá no era un mueble más, sino una casa dentro de la casa. Heredado de sus abuelos, nos había perseguido de mudanza en mudanza, gigantesco, embarazoso, hasta encontrar en el dormitorio paterno de Miraflores su lugar definitivo. (Ribeyro, 1994, II, p. 317)

1 (Ribeyro, 1994, II, p. 315). Escrito en París en 1972.

En este texto, como en un buen número de los que creó Ribeyro, apreciamos el relieve especial que se le otorga a un objeto (un ropero), igual que a la botella de chicha, la insignia, el libro, el lapicero y otros.² Y esta preferencia indica que el relato girará alrededor de dicho objeto. Para ello se le caracteriza a este con dos rasgos destacados: su gran tamaño (categoría espacial) y su antigüedad (categoría temporal). Al delinear el ropero de este modo se le eleva al rango de objeto simbólico, de gran valor sentimental para la familia, de la que el narrador, en esa época un niño, forma parte, lo que no le impide darse cuenta del significado histórico que el mueble atesora, en especial, para su padre.

La extensa y detallada descripción del enorme ropero, que abarca el primer bloque narrativo del relato, se justifica plenamente y está realizada de modo funcional en tanto el objeto es el eje alrededor del cual gira la historia, hasta el punto de que llega a adquirir un estatus cercano al de un personaje. El narrador conoce a fondo y desde dentro, literalmente, el mueble porque él y sus hermanos en sus juegos recorrían las diversas partes de los tres grandes cuerpos que tenía el ropero, el cual, “era un verdadero palacio barroco... tallado hasta en sus últimos repliegues por algún ebanista decimonónico y demente” (Ribeyro, 1994, II, p. 317).

El narrador describe en detalle cada uno de los cuerpos, y la descripción del de la derecha es más relevante en relación con la de los dos personajes principales ya citados: el padre del narrador y jefe del hogar, y el niño que el día del suceso central llega a casa en compañía de su padre, ex compañero de estudios del anfitrión. En efecto, “el cuerpo de la derecha era otra puerta, pero cubierta con un espejo biselado”. Sabemos que el espejo es un objeto de gran relieve simbólico y narrativo, y en el relato de Ribeyro esta “verdad” estética se confirma plenamente, porque dicho espejo biselado asume un gran valor como parte del ropero, de la casa y de los que habitan en esa vivienda³.

Para resaltar el significado que llegará a poseer el espejo, el narrador lo relaciona con el espacio del dormitorio y dentro de este, con

2 González, 2010a.

3 Recordemos el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges en el que se dice “que los espejos tienen algo monstruoso” y Bioy Casares, personaje del cuento, cita una frase, según la cual “los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres” (Borges, 2016, p. 91).

la cama de mi papá (que) estaba situada justo frente al cuerpo de la derecha, de modo que cuando se enderezaba sobre sus almohadones para leer el periódico se veía en el espejo. Se miraba entonces en él, pero más que mirarse miraba a los que en él se habían mirado. (Ribeyro, 1994, II, p. 318).

En este pasaje del texto se ubica uno de los núcleos de significación más importantes del relato, porque el concepto de la mirada adquiere un valor connotativo extraordinario, y ello ocurre así en tanto dicho concepto alude a una de las acciones humanas más trascendentes, complejas y misteriosas.

En el texto analizado, la mirada posee una connotación familiar e histórica, a la vez, porque el narrador, al transcribir las palabras de su padre aclara aquello de que este “más que mirarse miraba a los que en él se habían mirado”. En efecto, el papá del narrador declara con solemnidad que en aquel espejo se habían observado: su bisabuelo, su abuelo y su padre, todos ellos hombres muy ilustres y vinculados a las instituciones tutelares del país. Y por haber hecho eso

estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. Él los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo, juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo. Mi padre penetraba por el espejo al mundo de los muertos, pero también hacía que sus abuelos accedieran por él al mundo de los vivos”. (Ribeyro, 1994, II, p. 318)

El espejo biselado se convierte, pues, en la parte más importante del ropero, en tanto es, sobre todo, un objeto mágico que hace posible la coexistencia en un solo instante de hasta cuatro personas que comparten lazos familiares y han vivido en tiempos diferentes, y gracias a la magia del espejo se reencuentran venciendo el poder del tiempo. Esta misma facultad permite una comunicación entre el mundo de los vivos y de los muertos.

Luego del bloque introductorio que presenta y describe el ropero familiar que imperaba en la casa donde vivió el narrador, este incorpora un segundo bloque (en total son 4) en el cual incluye nuevos elementos del mundo ficticio que construye en este relato. Un primer dato es el que concierne al tiempo: los hechos evocados se desarrollan en la estación del verano, la cual trae una atmósfera de mayor dinamismo a la casa de los personajes de la historia. El narrador puntualiza que su padre estaba de mejor ánimo, entre otras razones, porque “los frutales de la pequeña huerta habían dado sus mejores dádivas”; además “se había logrado al

fin adquirir en la casa una vajilla decente, (y) decidió recibir, de tiempo en tiempo, a algunos de sus viejos camaradas” (Ribeyro, 1994, II, p. 319).

De este modo se enriquece el mundo de personajes del relato, con la presencia de un visitante, Alberto Rikets, que “era -dice el narrador- la versión de mi padre, pero en un formato más reducido”. Y luego da detalles descriptivos para probar la veracidad de su afirmación inicial. Al margen de este detalle lo interesante es que Ribeyro, al comparar a su padre con Alberto, su amigo, vuelve a tocar el tópico del “doble”, tan grato para él.⁴ Pero la semejanza se da sobre todo en lo físico, mientras en lo social, al narrador no le queda sino admitir que Alberto, en los diez o doce años que no se han visto, “había hecho fortuna”, en cambio su padre “sólo había conseguido a duras penas comprar la casa de Miraflores”. Esta oposición entre el éxito y el fracaso también es una constante en los relatos breves del autor⁵.

Y en este bloque también aparece el otro personaje importante de la historia, a quien podemos calificar como un anti-héroe, si asumimos la perspectiva del narrador. Dicho personaje es Albertito, hijo del amigo, quien llega con su padre en la visita inaugural. La química entre el visitante y los niños de la casa (en ese grupo figura el narrador) no es muy buena, sobre todo porque el espíritu colectivo de los segundos choca con el talante individualista de Albertito, hijo único. Todos los juegos en los que participan no llegan a buen término, en especial, los que tienen como escenario el imponente ropero. Ante esta situación, los anfitriones optan por concentrarse “en entretenimientos menudos y mecánicos, que dejaban a cada cual librado a su propia suerte, como hacer rodar carritos por el piso o armar castillos con cubos de madera” (Ribeyro, 1994, II, p. 319).

Una vez mostrado uno de los protagonistas, el pequeño y por ahora enigmático Albertito, el narrador concentra su atención, una vez más, en el otro personaje importante, su propio padre, quien recorre el jardín en compañía de su amigo. Y aprovecha esta nueva mirada para subrayar el cambio operado en la vida de su progenitor, el cual puede enunciarse con las propias palabras del texto: “Su amor a los libros había derivado hacia las plantas y las flores. Todo el jardín era obra suya y como un

4 Véase su texto “Doblaje”, de *Cuentos de circunstancias* (1958), analizado en estas páginas y también en nuestro libro de 2010 a.

5 Léase, por ejemplo, “Junta de acreedores”, de su primer libro, también analizado en nuestro citado libro.

personaje volteriano había llegado a la conclusión de que en cultivarlo residía la felicidad” (Ribeyro, 1994, II, p. 320). Cabría agregar que la figura del padre también aparece en algunos relatos de Ribeyro, por ejemplo, en “Página de un diario”⁶.

El tercer bloque narrativo, en el que se desarrolla la acción principal del relato, retoma a Albertito en la tarea de seguir con los entretenimientos “menudos y mecánicos”, y esa acción se realiza cerca de la cama del cuarto donde están jugando, y allí, el pequeño personaje realiza el descubrimiento del otro objeto que llegará a asumir una importancia tan grande como el ya famoso ropero de la casa familiar. Veamos cómo se realiza ese hecho y el significado que asume para el desarrollo de la anécdota:

Albertito hizo rodar su carrito debajo de la cama, se introdujo bajo ella para buscarlo y entonces lo escuchamos lanzar un grito de victoria. Había descubierto allí una pelota de fútbol. Hasta ese momento ignorábamos, nosotros que penábamos para entretenerlo, que, si tenía una manía secreta, un vicio de niño decrepito y solitario, era el de darle de patadas a la pelota de cuero. (Ribeyro, 1994, II, p. 320)

La aparición de la pelota transforma a Albertito y hace que la acción del relato se traslade desde el cuarto en el que están (el descubridor del balón quiso patearlo allí mismo), hacia la calle, pues dentro de la casa está prohibido jugar con la pelota, por el obvio peligro que ello entraña para las cosas y enseres que se exhiben. Mas este nuevo espacio en el que Albertito revelará sus ignoradas habilidades deportivas no es un lugar desconocido para los hijos de Perico (así apoda Alberto Rikets a su anfitrión).

El narrador recurre a la técnica del *flash back* para evocar, en forma sintética, que “esa calle había sido escenario de dramáticos partidos que jugáramos años atrás contra los hermanos Gómez, partidos que duraban hasta cuatro y cinco horas” (Ribeyro, 1994, II, p. 321). Agrega que en esos encuentros ambos equipos hacían gala de coraje y que esa etapa de contiendas concluyó cuando sus rivales, los Gómez, se mudaron y los noveles futbolistas renunciaron a seguir jugando “y recluimos la pelota debajo de la cama. Hasta que Albertito la encontró. Si quería fútbol, se lo daríamos hasta por las narices”⁷.

6 Lo hemos analizado en detalle (González, 2010a).

7 El fútbol es un deporte que apasionaba al escritor Julio Ramón Ribeyro. Allí están sus cuentos “Atiguibas” donde relata una anécdota desde la perspectiva del espectador de un partido, y “Los otros”, en el que hay varias historias y una de ellas tiene como

Y en efecto, el narrador evoca los momentos intensos en que todos se concentraron en el juego, y Albertito fue la sorpresa en cuanto a protagonismo. Primero hizo de arquero y ya en ese puesto hizo gala de valentía, aunque su físico no lo ayudaba. Pero cuando le tocó patear mostró que “tenía una patada de mula”. Sus disparos al arco, con el narrador de arquero, fueron cada vez más demoledores, pero el tercero y último resultó “un verdadero prodigio: la bola cruzó por entre mis brazos, pasó por encima del muro, se coló entre las ramas del jazminero trepador, salvó un cerco de cipreses, rebotó en el tronco de la acacia y desapareció en las profundidades de la casa” (Ribeyro, 1994, II, p. 321).

La violencia del disparo de Albertito, que ha logrado unir los dos espacios en los que se desarrolla la historia (la casa y la calle), hace que “durante un rato” todo quede en suspenso, pues la pelota no es devuelta desde dentro, “como solía ocurrir” y “cuando nos aprestábamos a ir a buscarla, se abrió la puerta falsa de la casa y salió mi padre con la pelota debajo del brazo” (Ribeyro, 1994, II, p. 321). La inesperada aparición del jefe del hogar es un indicio de que la patada mortífera de Albertito ha causado algún estropicio en los interiores de la casa.

El padre no hizo ningún reproche ni pidió alguna explicación, pero lo que ejecutó (colocar la pelota entre las manos de un obrero que pasaba por allí) era una prueba y una respuesta a la acción destructora provocada por el pequeño Albertito. Y también es el momento en que los dos personajes más importantes de la historia están reunidos, aunque no se establece ningún diálogo entre ellos.

Los protagonistas del juego siguen sin saber cuál ha sido exactamente el daño causado por la pelota lanzada por Albertito. La presencia de la madre en esos momentos tampoco despeja la ignorancia de aquéllos pues se limita a señalar la gravedad de la falta, aunque no especifica más. Son los propios niños, quienes, al observar la reja entreabierta de una de las ventanas del dormitorio del papá, llegan a adivinar lo que increíblemente había ocurrido: “Albertito con un golpe maestro, que nunca ni él ni nadie repetiría así pasaran el resto de su vida ensayándolo, había logrado hacerle describir a la pelota una trayectoria insensata que, a pesar de muros, árboles y rejas, había alcanzado al espejo del ropero

personaje al propio narrador, en un encuentro futbolístico con un final trágico: muere el mejor jugador del equipo al que pertenece el narrador.

en pleno corazón” (Ribeyro, 1994, II, p. 322). En este momento han colisionado, literalmente, los dos objetos más emblemáticos del relato: el espejo y la pelota.

Las acciones se han desplazado, como hemos apreciado, por dos espacios diferentes pero contiguos: primero la casa y luego la calle. Y desde último lugar y a causa del ingreso violento de la pelota hasta el centro simbólico de la familia anfitriona, los protagonistas de la travesura retornan al interior. Las escenas de ese retorno están registradas en el cuarto y último bloque narrativo del texto, dominado por una atmósfera sombría, pese a que coincide con la realización del almuerzo, el cual logra concluir incluso con jolgorio debido a que ambos padres contaron anécdotas entretenidas. Mas haciendo el balance, el narrador señala que el proyecto principal de su padre, “de reanudar con sus viejas amistades —cosa que nunca repitió— había sido un fiasco total”.

Los momentos finales del relato se realizan en el mismo e inevitable lugar donde comenzó la historia: el cuarto donde está el ropero con el espejo recién destruido. Después de serenarse y de dormir la siesta, el padre reunió a sus hijos en su habitación y les pidió que “miren el ropero”. El narrador en su lenguaje preciso y figurativo expresa su visión desencantada del objeto simbólico:

Era en realidad lamentable. Al perder el espejo el mueble había perdido su vida. Donde estaba antes el cristal sólo quedaba un rectángulo de madera oscura, un espacio sombrío que no reflejaba nada y que no decía nada. Era como un lago radiante cuyas aguas se hubieran súbitamente evaporado. (Ribeyro, 1994, II, p. 322)

Si bien la evaluación que realiza el narrador es certera, es la frase final del padre la que resume el sentido de tragedia familiar que ha tenido la acción destructora efectuada por Albertito. El dueño de casa en tono de lamento dice: “¡El espejo donde se miraban mis abuelos! —suspiró y nos despachó en seguida con un gesto”. La anécdota que ocurrió aquel día concluye con esta escena, y a ella, el narrador le agrega una suerte de colofón en el que da cuenta de las consecuencias que ese hecho tuvo para su padre.

Explica el hijo de Perico que la destrucción del espejo implicó también la ruptura del vínculo sentimental que conservaba con sus antepasados, quienes desaparecieron automáticamente. Y agrega que su papá dejó de interesarse por el pasado y, en cambio, comenzó a pensar en su porvenir.

Aunque él atribuye este cambio al presentimiento de su progenitor de que estaba próximo a morir

y que ya no necesitaba del espejo para reunirse con sus abuelos, no en otra vida, porque él era un descreído, sino en ese mundo que ya lo subyugaba, como antes los libros y las flores: el de la nada. (Ribeyro, 1994, II, p. 323)

Desde este punto de vista, cabe señalar que la rotura del espejo constituyó una suerte de anuncio del cercano final del jefe de esa familia, aunque este suceso ya no es materia de este relato. A su vez, el cuento “Página de un diario” sí aborda, también con un narrador en primera persona, las circunstancias del deceso del padre de esa familia. Y el personaje del niño que ese día queda en la orfandad se asemeja al que en “El ropero, los viejos y la muerte” intuye, de algún modo, que el final de la vida de su padre está próximo.

En síntesis, el relato muestra la maestría del narrador elegido por Ribeyro para contar con el ritmo adecuado el desarrollo de una historia cotidiana, que pone en comunicación a personajes difuntos y vivos que pertenecen a tres generaciones de miembros de una misma familia. Los abuelos están muertos, pero se comunican con su descendiente a través del espejo, en el cual él mira a ellos y es mirado por ellos. De ese modo se mantiene la comunicación con unos antepasados ilustres, cuyo recuerdo el protagonista quiere conservar y compartir con sus hijos. Estos últimos se apropian de la memoria de sus ancestros a través de la evocación del padre.

Por otro lado, el relato analizado muestra la co-presencia de personajes adultos y niños. Los primeros, encabezados por el jefe de la casa, su esposa y Alberto Rikets, el compañero de colegio, que visita a su condiscípulo y comparte con él algunas horas. Ellos también realizan ciertas acciones propias de su edad y de su rol, como, por ejemplo, visitar la huerta, el espacio en el que se ha refugiado el papá en los últimos tiempos. A su vez, la actividad de los niños gira, como es previsible, alrededor del juego y se desplazan de la casa hacia la calle, espacio en el que se desarrolla el deporte que apasiona a todos, el fútbol, y en el que Albertito muestra su potencia para patear la pelota⁸.

8 Dado que el fútbol es un tópico importante es en este relato, también los hemos analizado desde esta perspectiva (González, 2015, pp. 29-33).

Dicha potencia más el azar ocasionan que el disparo del niño visitante destruya el objeto simbólico máspreciado para el jefe de la casa, pues gracias a él mantiene una comunicación con sus ilustres antepasados. La desaparición del espejo hace que el ropero pierda “su vida”, como señala el narrador. Y con ello, el mundo de los antepasados se esfuma y provoca que el protagonista renuncie a toda comunicación con ellos y se interese más en el porvenir, aunque, como se ha señalado, este cambio parece ser la antesala para la próxima muerte del personaje, que de ese modo volverá a juntarse con sus ancestros en la dimensión de la nada.



“*Terra incognita*”¹

Pertenece al libro *Silvio en El Rosedal* y es un relato en el que un narrador omnisciente, en tercera persona, hará conocer la vida de un personaje llamado Álvaro Peñaflores durante algunas horas de la noche². Este individuo es un intelectual ya mayor y permanece solo en su casa, pues su esposa y sus dos hijas están de viaje (han partido en un tour económico) y él se ha quedado en casa con la sola compañía de una empleada, Edelmira, que le prepara la comida. El estar sin su familia determina un cambio en la conducta del protagonista: decide abandonar su casa por unas horas y salir para reconocer la ciudad en la que vive. Este es el objeto de valor más importante en el relato, el deseo del intelectual de volver a recorrer el lugar donde habita hace años, pero del que se ha distanciado en los últimos tiempos. Y, por tanto, su ciudad que ha crecido y cambiado mucho es, en gran parte, una realidad desconocida (“terra incognita”) para él, y por eso siente curiosidad por salir de su hogar y actualizar su saber acerca de este espacio urbano que se ha modificado tanto³. Empero, esta premura por salir se ha visto incentivada por la soledad que el personaje ha sentido por primera vez en forma contundente, pues su familia nunca lo había abandonado desde que se casó.

-
- 1 Escrito en París, agosto de 1975. En la edición que hemos revisado el título de este texto figura en letra cursiva y está escrito en latín, aunque su comprensión en castellano es sencilla.
 - 2 En la terminología clasificatoria del propio autor, este cuento correspondería a la categoría del relato “fragmento”, caracterizado por abarcar unos lapsos breves (minutos, horas, días) de la vida del personaje).
 - 3 En algunos aspectos, la vida del personaje de Álvaro Peñaflores coincide con la del propio autor, porque este también se alejó de su ciudad natal y volvió a visitarla cada cierto tiempo, y constataba el gran cambio que había experimentado Lima.

ACTORES EN LA HISTORIA

Como en varios de los relatos del libro analizado, existe un número mínimo de actores o de personajes como también los podemos llamar. El más importante es, sin duda, el ya citado Álvaro Peñaflores, un hombre maduro, como Plácido Huamán (cincuenta años) de “La juventud en la otra ribera”, Silvio Lombardi (cuarenta años), de “Silvio en el Rosedal”. Aunque no se especifica el dato de su edad, Álvaro debe estar entre los cincuenta y sesenta años y comparte, con los otros dos protagonistas, algunas características, entre ellas, la de ser un actor que sale a conocer o volver a ver una realidad de la que él forma parte. Su objetivo le permite reconocer dicha realidad (Lima, la ciudad en la que vive) y conocerse a sí mismo en una faceta que había explorado poco (su identidad sexual).

Los roles temáticos de los que hace gala ayudan a ubicarlo mejor a él y al entorno del que forma parte. Desde ese punto de vista, el perfil de Álvaro nos lo muestra como un hombre entrado en años que se desempeña como catedrático del área de humanidades, especialista en cultura griega antigua, porque casi desde el inicio se revela como un especialista del filósofo griego Platón y de las ciudades helenas de la época clásica, las cuales parece conocer mejor que Lima. Ha escrito artículos sobre temas literarios, como el de la soledad literaria, que ha sido elogiado por un colega.

Una circunstancia especial determina que una noche en que está solo en su casa (su esposa y sus hijas están de viaje turístico por México y Estados Unidos) sienta la necesidad de salir a recorrer su ciudad. Una voz interior le dice: “Sal, conoce tu ciudad, vive”. De ese modo se configura su objeto de deseo y se establece el modelo actancial, dentro del cual se verifica el recorrido narrativo que cumple el protagonista, con los actantes que son parte esencial de dicho modelo; asunto que retomaremos.

En función de ese objeto de deseo, el relato evoca algunos otros actores, que no aparecen en la historia (se los recuerda mediante rápidos relatos), a la vez que se nos presenta a otros personajes que sí cumplen ciertas acciones en el marco temporal breve del relato, porque todos los sucesos se desarrollan durante algunas horas de una noche limeña. En ese sentido, estamos ante un “cuento fragmento”, concepto que identifica a textos narrativos de breve duración, en los cuales Ribeyro es experto. Y este detalle diferencia a “*Terra incognita*”, de los otros dos grandes relatos del libro, “Silvio en el Rosedal” y “La juventud en la otra ribera”, cuyas complejas acciones abarcan tiempos más amplios, aunque es el

primero de estos dos últimos el que responde más cabalmente al modelo del “cuento resumen”, aquel que abarca un tiempo mayor (días, semanas, meses, años, gran parte de una vida)⁴.

Entre los actores solo evocados pero que poseen alguna relevancia figura el doctor Carcopino, colega del protagonista, experto en la cultura griega y que en alguna ocasión elogió un artículo de su amigo. Los demás personajes van apareciendo como parte del paisaje humano que Peñaflor ubica en su periplo nocturno, por diferentes zonas de su desconocida ciudad, hasta encontrar al otro actor con el cual vive una experiencia singular, la más reveladora de la historia, porque complementa el Objeto de Deseo que salió a buscar el actor principal del relato.

Algunos de estos personajes son fugaces, por ejemplo, una mujer bella que está en un restaurante miraflorentino y atrae la atención de Álvaro, quien especula que puede relacionarse con ella porque está sola, pero la dama solitaria consume rápidamente su porción de helados y se marcha, dejando deprimido al también solitario visitante de la noche. El paseo nocturno continuó por el parque Salazar, otro conocido centro de reunión del distrito donde había vivido antes el doctor⁵. Entusiasmado por el espectáculo de lo que ve, Peñaflor se detiene a contemplar a la gente que visita el parque, y concentra su atención en un grupo de jóvenes, dentro del que destaca la figura de quien parece ser una muchacha que discute con los demás.

Como el doctor se detiene un buen rato a observar a los jóvenes y hasta elabora reflexiones sobre las semejanzas entre la escena que presencia y lo que ocurría de modo semejante en las lejanas ciudades griegas que evoca, los observados se convierten en observadores y la supuesta muchacha se acerca a donde se ha estacionado con su auto el doctor Álvaro; este tiene oportunidad de ver mejor a quien está tan cerca de él, y con sorpresa descubre que no es una muchacha, sino un muchacho⁶.

4 Minardi, 2003 y González, 2010a.

5 En ese lugar se desarrollan algunas escenas claves del cuento “De color modesto”, analizado por nosotros. *Ibidem*. El parque Salazar del que habla el narrador existió, pero como parte del desarrollo urbano fue transformado totalmente y ahora es conocido como Larcomar, lugar de gran atractivo para limeños y extranjeros. Se ubica frente al mar y ofrece una visión panorámica de la ciudad de Lima. *Miraflores desde Ribeyro / Una guía* (León, 2018).

6 Este asunto de la distancia adecuada para ver bien a una persona y no equivocarse en cuanto a su belleza o a su sexo, es también tema de una prosa apátrida (la 53) (Ribeyro, 2015, p. 48).

Contrariado por el incidente que acaba de presenciar, e impactado por el deterioro que se percibe en su ex distrito, el paseante enrumba hacia otras zonas de la Lima que está intentando reconocer y de ese modo llega hasta el distrito de Surquillo, un espacio mucho más pobre que el de Miraflores, una zona populosa y con fama de albergar un índice significativo de personas que practican la delincuencia. Álvaro se introduce en ese mundo desconocido y peligroso y visita dos bares, el primero se llama “El triunfo” y allí bebió cerveza, aunque el ambiente que encontró lo hizo salir con rapidez.

Pero en vez de abandonar esos espacios en los que no se sentía seguro y cómodo, siguió adentrándose en ese ámbito, en “un viaje hacia el fin de la noche”, parafraseando el nombre de una novela de Louis Ferdinand Celine, del mismo título, publicada en 1932.⁷ Ubicó un bar más popular que “El triunfo” e ingresó en él. Se llamaba “El botellón”, nombre que revela su informalidad, y en ese antro encontró al personaje con el que establece una relación muy particular y que dura desde el momento en el que lo ubica en el bar, hasta el final del relato, el cual se verifica en la casa del doctor, a donde este ha llevado a su acompañante eventual para prolongar la reunión que comenzó en ese lugar de Surquillo, tan poco concordante con los gustos exquisitos del protagonista.

Agreguemos que el parroquiano es un hombre negro⁸, de origen popular, estaba ebrio y el doctor pasó por alto estos detalles, o quizá eran los que él buscaba aquella noche y se dedicó a compartir su tiempo con ese ser humano que estaba en las antípodas del perfil del lector de Platón. Empero, según veremos, de algún modo, el desconocido asistente del bar “El botellón” logra, sin proponérselo, atraer la atención de su ilustre acompañante. Comparten una mesa, beben mientras intercambian algunas frases en las que cada uno habla de temas propios de su interés, pero sin ninguna relación entre sí; lo cual es entendible si recordamos

7 Esta novela del escritor Louis Ferdinand Celine (1932) explora tópicos alusivos a la participación del protagonista en la Primera Guerra Mundial y a los múltiples viajes que realiza después de haber desertado de las filas del ejército francés.

8 Se utiliza este término debido a que el autor así lo denomina, como sabemos lo formal sería denominarlo afrodescendiente. Estamos respetando las palabras que usa Julio Ramón Ribeyro. En varios relatos de Ribeyro, los personajes de color negro asumen un rol importante. Quizá el más relevante, desde ese punto de vista sea el protagonista de “Alienación”. Texto analizado en estas páginas. Pero hay otro que debemos citar: “De color modesto”, ambientado también en Miraflores, y en el que la protagonista es una mujer negra. También lo hemos analizado (González, 2010a, p. 186).

que cada uno de ellos pertenece a un mundo muy distante el uno del otro. El doctor es un miembro conspicuo del ámbito académico, un apasionado de la cultura griega antigua, vive en una zona residencial, alejada de los demás distritos de Lima. Su acompañante es un hombre común y corriente, al parecer trabaja de camionero y asiste con frecuencia al bar donde ha conocido a su interlocutor.

Y cuando los que atendían allí anunciaron que el local iba a cerrar, todos los parroquianos salieron. Contra lo esperable, Peñaflor no se despidió del negro; ante la pregunta de este, de dónde tomarían el último botellón, anunció que irían a su casa y así ocurrió. Hicieron el recorrido en el auto del anfitrión, llegaron a la casa y se instalaron en la biblioteca donde se desarrollan las acciones hasta el final del relato. El dueño de casa ocupa su tiempo en contemplar la figura corpulenta de su invitado, observa sus ojos y sus gruesas manos, y después se desplaza hacia la cocina para ubicar alguna bebida con la que harían el brindis ofrecido. Retorna a la biblioteca, sirve pisco al moreno y whisky para él y retoman el diálogo, aunque cada uno alude a temas que solo interesan al que habla.

Pero el caso más relevante es el del doctor porque su participación consistía en desarrollar asuntos de un pasado lejano que solo él conocía. Es lo que ocurre con el tema de la agricultura en la época de Pericles, acerca del cual expone ante un oyente que expresa su desconcierto sobre lo que escucha abriendo cada vez más su boca. Sin mayor explicación, el expositor dejó el tópico agrario y pasó a tratar de la escultura en la época griega, pero no dejaba de observar a su acompañante; así descubrió que “como traspiraba, se desabrochó algunos botones de su camisa dejando ver un tórax convexo de una soberbia musculatura” (Ribeyro, 1994, III, p. 23).

Este momento es especialmente significativo en relación con ciertos puntos de vista planteados por el narrador acerca de su protagonista. Un primer aspecto es el que se refiere a la reiteración, en varios pasajes del texto, del interés del doctor por la figura física y determinadas partes del rostro o del cuerpo de su invitado, lo cual revelaría una tendencia homosexual en el dueño de casa (Cabrejos, 2009, p. 153). Un segundo aspecto, relacionado con el anterior es que, por su fijación constante en la cultura griega antigua, el doctor, en este pasaje del texto, asocia el aspecto físico y muscular del negro con el de algunas estatuas helenas que representan a personajes históricos de esa lejana época. Y esta asociación descubierta por el académico lo lleva a tratar de compartir con su invitado lo que acaba de advertir: que, en realidad, según su criterio, existe una

semejanza entre la figura del negro y la de un personaje griego inmortalizado en una estatua que el doctor conoce. Dada la originalidad de este episodio, vamos a transcribir las líneas que ayudan a situar y a entender su singularidad:

Entonces el doctor se dio cuenta de que no se había equivocado, que en El Botellón había visto justo, ese hombre era el héroe arcaico, la imagen de Aristogitón y se lo dijo, pero como el negro no interpretó el mensaje y se limitó a servirse otra copa, se puso de pie para inspeccionar los libros de su biblioteca, todo podía olvidar menos dónde estaba precisamente ese libro y abriendo sus páginas le mostró la figura de un esplendoroso desnudo con el brazo erguido en un gesto triunfal. (Ribeyro, 1994, III, p. 23)

En realidad, este pasaje del relato invita a una exégesis amplia, pero nos limitaremos a esbozar algunas ideas que ayuden a destacar su importancia. Este es el momento más relevante del texto, desde el punto de vista de la reunión de dos actores que, según lo ya dicho, son de mundos lejanos, y pese a ello comparten el ámbito de la ciudad de Lima, en la que, ciertamente, coexisten —en su vasto espacio metropolitano— muchas limas, y por tanto, diversos tipos de limeños, que es lo que puede advertirse en este relato de Ribeyro⁹.

El narrador evoca este “encuentro” desde la perspectiva del doctor, lo que también significa la cercanía entre ambos y su distancia con respecto al otro personaje. Lo curioso es que, al recordar la escena en “El Botellón”, el doctor asegura no haberse equivocado en cuanto a que “ese hombre era el héroe arcaico, la imagen de Aristogitón” y se lo dijo al supuesto héroe, pero este no entendió y solo atinó a servirse otra copa. Haciendo una interpretación del mensaje de Peñaflores cabe considerarlo como una idealización extrema de su acompañante, porque deja de lado su figura real y le atribuye la condición de “héroe arcaico”. Y para que el propio aludido compruebe la validez de lo afirmado por su anfitrión, acude a la autoridad de un libro de la biblioteca.

Es pertinente afirmar que el dueño de casa está tratando de comunicar a su invitado un conocimiento determinado de la cultura griega (la imagen de un personaje de dicha cultura) que posee una relación de semejanza con la propia figura del personaje que en ese momento lo acompaña en

9 Sobre esas múltiples “Limas”, véase el libro de Sebastián Salazar Bondy (2018).

aquel lugar que representa la cultura (la biblioteca)¹⁰. En otras palabras, le dice al hombre negro que ese héroe griego (Aristogitón)¹¹ se parece a él, y para convencerlo de que es verdad extrae el libro y le muestra la figura de aquel. El doctor ha realizado, sin duda, un procedimiento argumentativo: ha planteado una hipótesis y ha tratado de probarla con el auxilio de una imagen fotográfica.

El aludido ha escuchado la argumentación de su anfitrión, pero no ha entendido nada porque ese conocimiento le es extraño; lo que no impide que realice su propia lectura de la imagen del libro que se le muestra. El narrador la trasmite tratando de reproducir el pensamiento del visitante y los términos propios de este. Apreciemos lo que dice refiriéndose a la imagen que se le muestra:

El negro la observó largo rato, sin dar mayores muestras de interés y terminó por decir calato, la tiene muerta y por echarse a reír, mientras se abría un botón más de la camisa descubriendo un escapulario del Señor de los Milagros. (Ribeyro, 1994, III, p. 23)

Carente de las claves con las que el doctor ha hablado del “héroe arcaico”, el visitante de la biblioteca realiza un comentario a partir de su repertorio y de su léxico. Se fija en que, en la imagen, el hombre está desnudo, pero no usa este término del léxico estándar, sino el peruanismo “calato” (Tauro del Pino, 1987, p. 382)¹². Y también hace una observación, no exenta de humor, sobre el miembro viril en posición de flacidez (“la tiene muerta”) y concluye con una risa que expresa el espíritu burlón, socarrón del personaje de origen popular. Pero en este pasaje también es valioso el detalle de la camisa que se abre más y permite ver un escapulario del Señor de los Milagros.

10 Véase en estas mismas páginas el análisis del cuento “El polvo del saber”, en el que la biblioteca de un antepasado del narrador (un álter ego de Ribeyro) se convierte en el centro de la historia. El libro en sí también asume en otro relato (“El libro en blanco”) el rol de personaje con poderes letales. Léase nuestro análisis en un volumen citado varias veces (González, 2010 a).

11 Aristogitón es, en efecto, un personaje que existió en Atenas. Junto con Harmonio asesinaron a un tirano y por ello se les considera héroes y mártires de la libertad. El escultor Néstor esculpió estatuas de ambos. En “*Terra incognita*”, el narrador recuerda a ambos personajes con términos equivalentes a los nuestros

12 *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima: Peisa. La especialista Luisa Portilla Durand ubica el término como parte del léxico popular (2011, p. 72).

Por un lado, el narrador insiste en subrayar el constante interés del doctor por el cuerpo de su invitado, lo que reafirma su opinión sobre la inclinación sexual del catedrático. De otro lado, la mirada insistente pone en evidencia la presencia de un escapulario de una imagen religiosa muy venerada en la ciudad de Lima, y aun en el Perú y en muchos lugares del extranjero donde existan migrantes limeños. Además, dicha imagen está asociada en su origen y en su veneración a la población de procedencia africana, que llegó al Perú colonial y se asentó en varios puntos de la dilatada costa peruana, entre ellos, la Ciudad de los Reyes, conocida después como Lima, la capital del extenso virreinato que duró hasta las primeras décadas del siglo XIX¹³.

Aunque pueda parecer algo irreverente desde la perspectiva de un creyente cristiano, es inevitable que se produzca una comparación entre la imagen griega de Aristogitón, en gran parte desnuda, con la de Cristo en la cruz, que también presenta al hijo de Dios yacente y desnudo en buena parte de su cuerpo. De otro lado, el que uno muestre al otro y viceversa, sendas imágenes de personajes famosos del pasado prueban que tanto el hombre culto e ilustrado, como el hombre negro que parece carecer de cultura, poseen sus propios referentes simbólicos. El doctor admira lo griego (la filosofía, la historia, el arte) y su acompañante rinde culto a una imagen que es un ícono de la religión católica que también llegó a nuestras tierras traída por los mismos conquistadores españoles que destruyeron el Tawantinsuyo y que además de convertirse ellos en el grupo dominante y con poder en todos los campos de la sociedad, trajeron consigo a muchos hombres y mujeres negros, de ascendencia africana, para que trabajaran en condición de esclavos, principalmente en actividades agrarias, a lo largo de gran parte de la costa peruana, bañada por el Océano Pacífico¹⁴.

Haciendo un balance del significado que encierra esta escena de dos personajes que forman parte de la heterogénea realidad peruana, cabe

13 El culto a la imagen del Señor de los Milagros es muy amplio y abarca muchos aspectos de carácter social, histórico y cultural. El escritor Luis E. Tord, en su relato "Oro de Pachacámac", recrea algunos aspectos de la versión que atribuye a un pintor de ascendencia negra la autoría de la imagen del Señor de los Milagros. Véase nuestro análisis de ese y otros relatos (González, (2010d, pp. 61-81). En *Con Textos*. Revista Crítica de Literatura. Año 1, n.0 1. Lima. Departamento de Literatura. FLCH, UNMSM.

14 Algunos autores han creado relatos cuyos protagonistas son afrodescendientes, de la época contemporánea (Gálvez, 1975) o de diversos periodos de nuestra historia, entre ellos, el de la colonia (Jara, 1989, p. 40).

señalar que cada uno de ellos representa a un cierto sector de la pluralidad que nos caracteriza en lo histórico, en lo cultural, en lo racial. El doctor Álvaro desciende de los conquistadores europeos y en su visión del mundo se combinan elementos de lo español con componentes de lo griego clásico. Es un hombre del mundo académico y universitario, pero no se podría afirmar que integra los sectores dominantes. A su vez, el personaje innominado, a quien el narrador identifica como negro, se ubica en los sectores bajos de la población, parece trabajar como camionero y entre sus hábitos está el de embriagarse en bares de lugares populosos de la ciudad, que es donde lo conoció el doctor¹⁵.

Sin duda, desciende de los grupos de africanos que trabajaron como esclavos en las haciendas de amos blancos, hasta que producida la independencia política del Perú y luego la abolición de la esclavitud, durante el gobierno de Ramón Castilla, los nuevos peruanos de ascendencia africana pasaron a desempeñar ocupaciones marginales y mal pagadas¹⁶. Además, siguieron padeciendo diversas formas de discriminación de los otros grupos de la sociedad peruana que estaban mejor ubicados en la pirámide de las clases sociales que constituye nuestro país.

Esa es, en suma, la conducta del doctor Álvaro Peñaflor, protagonista del relato analizado, con respecto al otro personaje negro, a quien encuentra en el populoso bar “El Botellón”. Considerando que por ser “de color modesto” está muy por debajo de su nivel social, se aproxima a él en una situación inhabitual (beber licor en un lugar que no es el de su categoría) y comparte con él algunas horas de la noche porque se siente atraído por la figura física del negro. Por esa razón se atreve a llevarlo a su casa, para continuar bebiendo y quizá con la secreta intención de consumir una aventura sexual no convencional.

15 En los cuentos de su primer libro, *Los gallinazos sin plumas* (1955), que mantiene su vigencia a los 60 años de haberse publicado, Ribeyro se concentra en contar historias de personajes marginales, de los sectores populares. En especial, los protagonistas de “Mar afuera” guardan semejanzas raciales con el personaje negro de “*Terra incognita*”. Véase nuestro análisis (Gonzalez, 2010a, p. 52).

16 Según una información obtenida en internet, la abolición de la esclavitud de los negros se produjo en diciembre de 1854. Rodríguez Pastor, H. (2014). Abolición de la esclavitud en el Perú y su continuidad. *Investigaciones Sociales*, 9(15), 441-456 (<https://doi.org/10.15381/is.v9i15.7008>). No hemos encontrado consignado este importante suceso histórico en el libro de José Antonio del Busto Duthurburu (Lima: Ediciones Copé, 2006).

Este propósito no rechazado por el doctor es el que lo lleva a sostener en la biblioteca de su casa un acercamiento muy especial con su acompañante. Sin duda, debe considerarse que el mostrar la figura desnuda del héroe arcaico griego constituye una conducta de seducción y manipulación que no llega a la consumación. Pero el visitante participa del reto planteado porque realiza un comentario erótico acerca del miembro viril del héroe griego, reitera esta insinuación acompañada de una gestualidad risueña que incluso provoca en el dueño de casa el deseo de agitarse y de reír como lo ve hacer al negro. Finalmente, este acercamiento no llega a más, el visitante se duerme y el doctor después de haberse puesto a pensar en la necesidad de escribir un ensayo sobre la forma de hacer accesible el arte al pueblo, renunció a sus propósitos ocultos y se dedicó a ver el modo más rápido y eficaz de expulsar al visitante de su casa. Tarea que consiguió con el auxilio de un taxi que vino por el invitado y se lo llevó a algún lugar.

El protagonista retorna a la normalidad de su vida cotidiana, centrada en su actividad académica, todo parece haber vuelto a lo habitual, pero en su fuero íntimo, don Álvaro es consciente de haber vivido una experiencia que tuvo como punto de partida aquella voz interior que le ordenó: “Sal, conoce tu ciudad, vive”. Dicha experiencia, ya lo hemos escrito, lo ayudó a conocer su ciudad, a tomar conciencia de que la urbe en que había vivido en décadas pasadas no era la misma. Los espacios que visitó habían sufrido cambios, descubrió nuevos tipos de seres que poblaban los lugares que recorrió durante esas horas nocturnas.

Además de ello, y como lo exigía esa voz interior (“vive”), se arriesgó, efectivamente, a protagonizar una equívoca aventura emocional con un personaje marginal. A través de este acercamiento físico a un extraño, a quien ubicó en el bar surquillano de “El Botellón”, don Álvaro descubrió aspectos inéditos de su personalidad. Experimentó vivencias nuevas relacionadas con su identidad sexual e intentó seducir al visitante en los ambientes de su biblioteca, anhelo que no se consumó, pero causó en el ánimo del doctor la sensación de que lo vivido lo había cambiado en un nivel profundo. Por eso reflexiona y afirma que su “efigie”, ya no era la misma.

El relato analizado guarda algunas semejanzas con otro que hemos estudiado en un libro ya citado (González, 2010a, p. 176). Nos estamos refiriendo a “Una aventura nocturna”, narración que también se desarrolla en el distrito de Miraflores, y cuyo protagonista es un hombre

solitario, marginal, que en una noche parecida a la de "*Terra incognita*", sale a buscar una aventura sentimental hasta que encuentra a una mujer, dueña de un bar que está por cerrar, quien hace creer al protagonista su disposición para sostener un encuentro íntimo con él. Pero su supuesto acercamiento y coqueteo con Arístides no es sino una estrategia para que lo ayude a cerrar el bar. Una vez que logra su objetivo, "la mujer gorda" deja afuera al ser solitario y se encierra en su casa. El protagonista siente que ha sufrido una burla más, una frustración que lo golpea fuerte y que debe sobrellevar. Se advierten, pues, algunas similitudes entre una y otra historia, aunque también hay diferencias importantes.



“El polvo del saber”

En el conjunto de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, “El polvo del saber”¹, escrito en 1974, en París, a sus cuarenta y siete años, y publicado en la década de los noventa, en la colección de *La palabra del mudo*, es un texto evocativo, convertido en breve relato por un narrador autodiegético en primera persona, que sitúa el espacio-tiempo de los sucesos en la calle Washington de la ciudad de Lima, hacia los años finales de la década de los cuarenta, cuando el narrador cursaba sus estudios universitarios, según lo señala él mismo.

El constructor del texto narrativo utiliza, como en muchos otros, de libros anteriores o posteriores, la técnica de *in media res*, la que consiste, como sabemos, en iniciar la acción en un momento cualquiera de la vida del personaje, que en este caso es la del propio narrador (Reis y Lopes, 1995). Este ubica a aquel en el instante en que, como una actividad diaria, luego de terminar las clases universitarias o en un intermedio entre dos cursos, se dirige ex profesamente hasta un lugar especial (una casona) para tratar de observar lo mejor posible, dentro de la citada casa, lo que constituye el objeto de valor del sujeto del deseo, que es este joven universitario limeño, de los años finales de los cuarenta, como ya se dijo.

Al referirnos al objeto de valor, concepto tomado de la semiótica narrativa formulada por Greimas y Courtés (1990, p. 180) y que es parte del modelo actancial (García, 2011, p. 43), queremos establecer la perspectiva de análisis predominante (Quesada, 1991, p. 125), pero no única, que emplearemos en estas páginas dedicadas a proporcionar ciertas

1 Forma parte del libro *Silvio en El Rosedal*, tomo III de *La palabra del mudo* (1994).

claves de lectura de este texto, título metafórico de la narración y que alude, certeramente, a uno de los sentidos esenciales del relato.

En efecto, al proceder al análisis narratológico de un texto narrativo, como lo es este cuento literario de Ribeyro, especie predilecta del autor (a la que dedicó un conocido decálogo), conviene establecer al interior del Modelo actancial, cómo es que se pone en marcha y por quiénes, ese simulacro de la acción que es toda historia contada con el auxilio indispensable de algunos de los sistemas de signos y de los códigos respectivos (de naturaleza verbal, extra verbal o plural) que están al alcance de quien quiere efectuar el trabajo de recreación narrativa. Y en este propósito de esclarecer la naturaleza y la mecánica de la producción discursiva, la identificación del tipo de narrador es el hilo de Ariadna que nos conduce a develar los secretos del arte narrativo.

Al tomar contacto, en tanto lectores especializados, con nuestro objeto de estudio, constatamos que ha elegido un narrador en primera persona y con la ayuda de ese instrumento técnico se propone contar una anécdota de su propia vida. Este contador, llamado narrador autodiegético² o narrador personaje se instituye, de hecho, en el sujeto del deseo, es decir, en el actante que quiere alcanzar y apropiarse, de algún modo, de aquello que constituye el objeto de valor. La transcripción de las líneas iniciales del texto que estamos estudiando nos ayudará a esclarecer el alcance de los conceptos que acabamos de incorporar como herramientas de nuestro instrumental analítico-interpretativo:

Todos los días al salir de la universidad o entre dos cursos caminaba hasta la calle Washington y me detenía un momento a contemplar, por entre las rejas, los muros grises de la casona, que protegían celosa, secretamente, la clave de la sabiduría.

Desde niño sabía que en esa casa se conservaba la biblioteca de mi bisabuelo. (Ribeyro, 1994, III, p. 29)

En las líneas anteriores se establece la relación que se mantendrá hasta el final entre el sujeto y el objeto ya mencionados, unidos por el eje del deseo, como lo establece el modelo actancial. Se llega a ser sujeto de deseo a través de un proceso complejo que incluye las principales dimensiones de la condición humana. El requisito, por ello, es el de tener la naturaleza de un ser humano (hombre o mujer), consciente y dotado

2 García, 2011, p. 43 y González, 2010a, p. 20).

de la voluntad de querer entrar en conjunción con algún elemento del infinito mundo exterior que lo rodea. En este caso, este personaje —cuyo nombre nunca se menciona— posee ciertas características y cualidades que lo orientan hacia el objeto de valor. En efecto, dicho ser es un joven estudiante universitario, habituado por tanto a las tareas de leer y escribir y es miembro de una familia de intelectuales, la cual incluye personas fallecidas (el bisabuelo, el tío Ramón) y una viva (el padre), en la época en que ocurren los sucesos.

Su estatus de estudiante y de miembro de una familia inclinada a la cultura, a la universidad, a los libros, explican que su interés principal sea, en primera instancia, el de ver los libros que son parte de una nutrida biblioteca (10 000 ejemplares) que formó su bisabuelo, que heredó su tío abuelo Ramón y que visitó y consultó su padre como parte de su formación cultural. Por tanto, cabe establecer que, para sus antecesores, la biblioteca fue también un objeto de valor, que el primero de la familia formó, el segundo trasladó de una casa a otra y el tercero aprovechó para enriquecerse culturalmente. En ese sentido, es lícito decir que, por tradición familiar, el narrador estaba predestinado a considerar, también, la biblioteca como un objeto de valor muy apreciado. Y la preferencia por dicho objeto se debe a que este, según lo dice el narrador, conduce a la sabiduría, una meta que él persigue y son los libros los que mediante la lectura ofrecen la clave para alcanzar el saber.

Habría que señalar que este texto es una narración que gira alrededor de los esfuerzos que hace el protagonista (en tanto sujeto del deseo) por acercarse lo más plenamente posible a ese objeto, cuyas características peculiares vale la pena puntualizar para entender cómo y por qué la biblioteca llega a constituirse en el objeto de valor anhelado de aquel joven universitario. El propio narrador nos hace entender que la colección de diez mil volúmenes se constituyó mucho antes de su nacimiento y quien la formó y enriqueció fue su bisabuelo. Muerto este y convertido en un bien heredable, le tocó al tío Ramón, que era profesor universitario, y por ser tal le sirvió mejor a él. A su vez, el citado tío, que no tuvo hijos, hizo del padre del narrador “su sobrino preferido”, lo que implicaba expectativas y obligaciones, según se dice en el texto.

Por ello, se encargó él de mudar los libros desde la casa del Espíritu Santo hasta la casa del tío Ramón, ubicada en la calle de Washington, que es donde el narrador pudo ver la biblioteca desde fuera y lejos. Es interesante destacar que el padre del narrador sí mantuvo durante algún

tiempo una relación plena y como debe ser con la colección de libros, porque el tío Ramón ofreció legarla a su sobrino, a pedido de este. Y mientras el citado tío vivió, el “futuro” propietario “iba regularmente a leer a su casa”. De ese modo, él “se familiarizó con un bien que algún día sería suyo”.

El narrador, inclinado por tradición familiar al mundo intelectual, pondera la condición de erudito de su bisabuelo y afirma que “su biblioteca era la de un humanista y constituía la suma de lo que un hombre culto debía saber a fines del siglo XIX”. De modo que su antepasado también disfrutó en su condición de lector a cabalidad, de la riqueza de conocimientos que atesoraban esos libros que él fue adquiriendo y leyendo en el transcurso de su vida. Con el mismo propósito de resaltar el valor de la biblioteca de marras, agrega una información que concierne a su padre y que ilustra lo vital que fue para este el acceder a aquella. Leamos lo que dice el narrador:

Más que en la universidad, mi padre se formó a la vera de esa colección. Los años más felices de su vida, repetía a menudo, fueron los que pasó sentado en un sillón de esa biblioteca, devorando cuanto libro caía en sus manos. (Ribeyro, 1994, III, p. 30)

Siguiendo, entonces, la tradición familiar, el padre también fue un gran lector y dado que se reconoce el mayor aporte que tuvo la biblioteca en su formación cultural, es pertinente subrayar que, desde el punto de vista del modelo actancial, cabe considerar que la citada colección asumió el rol actancial de ayudante, en función del propósito central del sobrino predilecto del tío Ramón, de formarse intelectualmente. Esta formación constituyó un objeto de valor de primer orden en su existencia. El narrador, recogiendo, sin duda, una confesión de su padre, repite que, para este, la experiencia frecuente de “devorar” cuanto libro caía en sus manos “fueron los años más felices de su vida”.

Pero esta etapa fructífera y grata de su padre, se cortó súbitamente y de modo radical con la muerte del tío Ramón, porque como este murió sin testar, su viuda, que no tenía una buena relación con su propio esposo y menos con su familia, en especial con el padre del narrador, se enclaustró en la casa, no quiso recibir a nadie y poco tiempo después se fue a vivir a Buenos Aires. El narrador evoca una costumbre de su padre que él heredaría y con la que comienza el relato; nos referimos a que su progenitor solía pasar “delante de esa casa, miraba su verja, sus ventanas

cerradas e imaginaba las estanterías donde continuaban alineados los libros que nunca terminó de leer” (Ribeyro, 1994, III, p. 30).

Actancialmente, comprobamos que la viuda devino, para el sobrino predilecto de su esposo y frustrado heredero del bien ofrecido por el intestado tío Ramón, en la actante Oponente, es decir, en la que hizo imposible que el padre del narrador ingrese a la casa, se acerque a los estantes y lea los libros, actividad fructífera y placentera que él, por cierto, añoraba.

En esta instancia es oportuno destacar que para poner en autos al lector acerca del origen y de los sucesivos propietarios y usuarios de la biblioteca (instalada, primero, en la calle del Espíritu Santo y después en la de Washington), el narrador se ha valido de la técnica de la analepsis³, la cual le ha permitido retroceder en el tiempo y recordar sucesos anteriores al momento inicial con que él empieza su relato. Mediante ella ha podido ofrecer al lector información sobre sucesos que el propio narrador no vivió, pero le fue transmitida por su padre, el cual también muere y la mención de este hecho constituye el cierre de la analepsis, y el texto retoma la narración de los hechos más cercanos que a él le tocó vivir⁴.

Al resumir su condición de protagonista de la anécdota que recrea en el texto, el narrador afirma haber heredado la costumbre de su padre, de peregrinar con frecuencia hasta la casa cerrada donde permanecía la abandonada biblioteca. A la vez, deplora la injusticia de que un bien tan valioso y útil para varios de sus antepasados haya caído en manos de alguien (“la vieja avara”) que desconoce el valor de la cultura e ignora a los actuales descendientes de una familia vinculada a los libros a lo largo de varias generaciones.

Mediante la condena del narrador a la conducta mezquina de la viuda queda ratificado el rol actancial de oponente de aquella, porque impide la posibilidad de contacto del joven universitario con esos libros que nadie lee. Desde el punto de vista de los programas narrativos —sintaxis narrativa de superficie— (Greimas, 1990, p. 320), la acción ejecutada por la viuda corresponde al denominado programa narrativo de desposesión, ya que quitó al padre de dicho joven la posibilidad de ser el

3 Valenzuela, 2013. Curso Taller de Narración.

4 Según un especialista, esta sería una analepsis externa, porque su alcance se remonta a un momento anterior al del punto de partida del relato primero (Garrido, 2009, p. 711).

propietario del bien, tal como se lo había ofrecido el difunto tío Ramón. Este prometió realizar un programa narrativo de atribución (legar la biblioteca al sobrino), pero como no hizo testamento, el supuesto beneficiario no pudo reclamar ese derecho.

El relato, a través de la versión del narrador, a quien seguimos, muestra el postrer esfuerzo que lleva adelante el joven universitario para acceder a la propiedad de la colección de libros. Este acto infructuoso de recuperación del bien perdido, de manos de quien es la propietaria legal, ocurre cuando la viuda regresa, al cabo de varios años, desde Buenos Aires a Lima. Al enterarse del retorno, el entonces estudiante la visita en el hotel Bolívar⁵ y pide a su tía que le permita elegir algunos volúmenes de esa biblioteca que él consideraba que era de su familia. La viuda, mostrando que no guarda ninguna consideración al solicitante, se reafirma en su actitud de no cederle nada. Su muerte posterior hizo que la posibilidad del personaje narrador de acercarse a la biblioteca, se tornara más improbable y lejana, debido a que la casa en la que aquella permanecía, pasó a manos de personas desconocidas, que carecían de todo vínculo con el mundo de la cultura.

Si acaso la terquedad de la viuda impidió que el joven estudiante entrara en contacto, siquiera para admirarlo, con el bien que había sido el orgullo de su familia —ligada al mundo intelectual— el azar quiso que su anhelo se cumpliera, aunque el narrador ya no rondaba la casa y se había resignado a no ingresar. Y lo que vio cuando pudo hacerlo terminó siendo una experiencia dolorosa y frustrante para él. Como hemos adelantado, el destino, cumpliendo la función actancial de ayudante, propició la ocasión para que el bisnieto entrara a la casa y llegara a ver lo que había sido el anhelo de su vida.

Esto ocurrió cuando el universitario se hizo amigo de un “condiscípulo de provincia” y este, en cierta circunstancia le pidió “un día que lo acompañara a su casa para preparar un examen. Y para sorpresa mía me condujo hasta la mansión de la calle Washington” (Ribeyro, 1994, III, p. 31). El narrador creyó “que se trataba de una broma impía”, pero lo que

5 El nombre del hotel, sin duda, alude al de uno que hasta ahora existe, en la Plaza San Martín de Lima, y que desde su fundación y durante muchos años fue el mejor. Sigue atendiendo, pero ya no goza del prestigio de antaño. Es citado en algunos otros textos literarios. El nombre es un homenaje a la memoria del Libertador Simón Bolívar (1783-1830).

había ocurrido era que la casa, heredada por un médico de Arequipa, se había convertido en “pensión de estudiantes”, en la que vivían el amigo del narrador y cinco jóvenes más.

Gracias a esa coincidencia, el joven ingresó y recorrió con unción los diferentes ambientes de la casona, aunque su propósito principal era llegar hasta la biblioteca. El emocionado visitante nunca había estado en la casa, pero la conocía a través de las fotos de los álbumes de la familia. Ese conocimiento fotográfico previo le permitió comprobar, con pesar, el deterioro de las habitaciones, de los muebles y de los objetos que eran parte de la prestancia de la casa, pero ahora se veían maltratados porque carecían del cuidado y del mantenimiento que requerían para conservarse bien⁶.

En el desarrollo del relato, el narrador nos ofrece una versión del diálogo que sostiene con su condiscípulo, para lo cual recurre a la técnica de la escena⁷, casi hasta el final y la enriquece con pequeñas observaciones de carácter reflexivo destinadas a destacar la relevancia de la experiencia vivida, objetivo que lo ha llevado a recrear la curiosa anécdota para disfrute del lector. En lo que se refiere al valor del breve lapso que comparten ambos personajes, lo destacable es la diferencia entre lo que pretende uno y otro joven. El narrador, por un lado, se fija como propósito ver la biblioteca, que no aparece por ningún lado. A su vez, su condiscípulo provinciano solo se interesa en resolver el examen. Hay, pues, una pugna entre lo que anhela uno y otro.

El narrador, ante la renuencia de su amigo de colaborar para encontrar la colección de libros, lo convenció con el argumento de que quizá allí había volúmenes de la especialidad de Derecho que les pudieran servir para preparar su prueba. Ante este señuelo, el joven provinciano decidió consultarle a la señora Maruja, una mujer guapa, según la observación del narrador, que se encargaba de la administración de la casa. Fue ella la que informa al bisnieto de la suerte corrida por el bien que más respetaba y apreciaba este último.

6 Hay que destacar la importancia de la fotografía, como un sistema de signos icónicos que nos hace conocer o reconocer muchos aspectos de la realidad. Quizá por ello, Roland Barthes, Umberto Eco, Desiderio Blanco le han dedicado estudios muy importantes. Nosotros mismos, en un opúsculo dedicado a la Semiótica, esbozamos algunas reflexiones acerca del valor de la foto periodística y de la foto publicitaria. En esas páginas nos basamos en las ideas de Barthes y Eco (González, 1989). También Román Gubern ha formulado ideas muy sugerentes sobre la fotografía (1987).

7 Garrido, 2009, p. 719. Este autor destaca la vinculación entre escena y el diálogo.

La información que le da la señora Maruja no puede ser más desoladora y deprimente. Le dice que los libros le dieron un gran trabajo, ocupaban tres cuartos llenos y eran “unas vejeces”. Ella dudó entre botarlos a la calle, pero hubiera recibido una multa, y trasladarlos “a los antiguos cuarto de sirvientes”, que quedaban en los confines de la casa. Para ella valían tan poco que le dio la llave y le autorizó que se los lleve si deseaba, lo cual parecía inviable porque se “necesitaría un camión, varios camiones”.

Y por fin, el narrador se encuentra, por primera vez, directamente, con aquel bien de procedencia familiar que para él había asumido un significado especial. Dudó, pero decidido a afrontar lo peor, abrió la puerta y se dio con la imagen contundente del deterioro. El transcurso del tiempo, la humedad, el polvo, las polillas y otros factores habían convertido a ese tesoro del conocimiento, en un material inservible y dañino para la salud. Pero estaba visto que el visitante, pese a exponerse a un grave riesgo, había llegado hasta allí para entrar en contacto físico con los libros, aunque estos yacieran amontonados “casi hasta llegar al cielo raso”. Dado que lucían de ese modo, el protagonista realiza una acción desesperada como inútil, pero necesaria para él:

Emprendí la ascensión, sintiendo que mis pies, mis manos se hundían en una materia porosa y polvorienta, que se deshacía apenas trataba de aferrarla. De vez en cuando algo resistía a mi presión y lograba rescatar un empaste de cuero. (Ribeyro, 1994, III, p. 33)

La acción nociva y desesperada del narrador es criticada por su amigo acompañante, quien lo conmina a que la abandone y salga de allí. El interpelado insiste en su empeño unos momentos más, hasta que él mismo sabe que debe cesar en su masoquismo infructuoso: “Yo persistí y seguí escalando esa sapiente colina, consternado y rabioso, hasta que tuve que renunciar. Allí no quedaba nada, sino el polvo del saber. La codiciada biblioteca no era más que un montón de basura” (Ribeyro, 1994, III, p. 33).

El haber vivido esta triste experiencia y el de evocarla varios años después, hace que el narrador pueda evaluar con más elementos de juicio lo que significa este hecho profundamente aleccionador del deterioro y acabamiento de todo aquello que el hombre ha creado. Pero esta ley inflexible se aplica, por cierto, al propio ser humano porque él también está sujeto al imperio del tiempo y al zarpazo final de la muerte. A ello se refiere, con tono filosófico, cuando apunta que: “Los ojos que interpretaron

esos signos hacía años además que estaban enterrados, nadie tomó el relevo y en consecuencia lo que fue en una época fuente de luz y de placer era ahora excremento, caducidad” (Ribeyro, 1994, III, p. 33).

Como un pequeño e inútil botín de aquella incursión en las ruinas de la biblioteca, desenterró “un libro en francés, milagrosamente intacto, que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano” (Ribeyro, 1994, III, p. 34). El narrador se resigna al comprobar que “nuestros objetos, los más queridos” [no] sobrevivirán. Porque incluso los propietarios de dichos objetos también desaparecerán ya que esa es la ley del universo. Todo finalmente dejará de existir.

Este relato demuestra, como siempre, que la vida (real o ficticia) discurre en base a la interacción de los sujetos —que son siempre seres humanos— y los objetos, en el sentido narratológico, que pueden ser entes vivientes como nosotros o creaciones hechas por la mano del hombre, con el auxilio de la máquina, de la tecnología, según ocurre con los libros y los estantes que permiten existir a ese espacio denominado biblioteca.

Ella, en tanto estancia que reúne los libros y otras publicaciones, es una creación cultural muy valiosa porque permite acceder al conocimiento humano en todas las áreas, gracias a la existencia de la escritura y de la lectura, dos operaciones maravillosas que hacen posible el milagro de la cultura⁸.

Como todo patrimonio útil, inventado y perfeccionado por la sociedad, a lo largo del tiempo, la biblioteca se ha convertido en un objeto de valor para mucha gente, en todas las épocas y lugares⁹. Su presencia es indispensable en un ámbito que se precie de culto (un colegio, una universidad, un club, el parlamento, una casa, un convento, una ciudad) y es signo de un nivel de conocimientos, según la calidad de los libros que la constituyen.

Pero por tener como soporte una materia prima perecible (el papel), su existencia está sujeta a la duración de dicha materia y al cuidado que se le prodigue. Si esto último no ocurre, la biblioteca se deteriora y corre

8 Ribeyro (2015) ha plasmado ideas certeras acerca de la escritura y de la lectura.

9 Recuérdese la importancia temática que asume la biblioteca de la abadía, en la que se desarrolla, en gran parte, la historia contada por Umberto Eco en su novela *El nombre de la rosa* (1980).

el peligro de devenir en “polvo del saber”, según nos lo ilustra este relato que Ribeyro recreó y que quizá se base en una experiencia personal, aunque esto último no es fácil de comprobar. Habría que examinar otras fuentes en las que aborde este tópico¹⁰. Consúltese al respecto el libro de Ferraroti (1998) (Ribeyro, 1976, p. 45).

10 Cabe agregar que con el advenimiento de la informática y de la revolución tecnológica, el libro ya no es solo un objeto impreso, sino que puede ser virtual; es decir, tiene como soporte la pantalla de la computadora y ya no necesita corporizarse en ese objeto impreso. Ahora existe el libro virtual. Hay una larga polémica al respecto. Nosotros consideramos que ambos tipos de libros coexistirán, junto con otras formas que surgirán más adelante. Las innovaciones nunca se detienen, y ahora menos.

“Alienación”¹

“Alienación” es un relato amplio, ambicioso y peculiar en su estructura narrativa y en su proyección estético-ideológica. Para desarrollar la compleja historia de vida de sus personajes más importantes (Roberto López, Queca y José María Cabanillas), el autor ha delegado la tarea respectiva en un narrador en primera persona, homodiegético, que conoció a los tres protagonistas en ciertos años de sus vidas, pero como los hechos no solo se realizan en Lima sino en ciudades de Estados Unidos y aun en ciertos lugares del lejano país asiático de Corea, el narrador se vale de otras fuentes (orales y escritas) para ofrecer una visión completa de estos tres personajes a quienes sigue durante varios años. Por estas razones, cabe considerar que estamos ante un narrador testigo, quien alternó, aunque brevemente, con los tres seres que integran la ficción ambientada en espacios limeños y extranjeros².

El título del cuento, “Alienación”, es un término de rica y polémica significación y el que Ribeyro lo haya utilizado se explica, en gran parte, por el contexto en el que se creó el texto (París, 1975)³. En efecto, en esos años del gobierno militar de Juan Velasco (1968-1975), de encendido nacionalismo y de posición antiimperialista y antiyanqui, cobró bastante vigencia la temática de la identidad nacional.

1 Según el dato que figura al final del texto, este se escribió en París, en 1975; es decir, hace más de cuatro décadas.

2 Rosario Páñez de Silva ha efectuado un interesante análisis del texto, desde una perspectiva ideológica (2009, pp. 265-285) (Tenorio y Coaguila, 2009, p. 265).

3 Páñez de Silva examina el sentido etimológico de la palabra y sus significados posteriores (pp. 200-265).

Se reconoció el carácter multirracial y multicultural de la antigua sociedad peruana, formada por indios, blancos, negros, cholos, asiáticos y sujetos de todas las mezclas posibles, nacidos de la combinación de estos seres humanos, desde por lo menos el siglo xv. Además, como lo afirman las teorías sobre el origen del poblamiento de América, parece ser que los primeros en habitar estas extensas y variadas tierras provenían de otro continente.

En este contexto de revaloración de todo lo que fuera autóctono o que no siéndolo (el caso de los negros que vinieron del África, a quienes hoy se denomina afrodescendientes o afroperuanos) (Carazas, 2008, p. 243), había soportado y seguía haciéndolo, una posición de subordinación y de discriminación (por razones de color, de cultura, de lengua); se recusó especialmente la penetración de la cultura norteamericana, estadounidense, la cual a través del cine, de la televisión, del idioma inglés, de la publicidad, de la economía, propició que muchos hombres y mujeres, ajenos a aquella, renunciaran a sus identidades (en sus varias dimensiones) y trataran de identificarse y de asumir una nueva, cuyo modelo era el modo de vida yanqui y el sistema socioeconómico capitalista que lo sustenta.

Roberto López, el personaje elegido por el narrador, es uno de esos renunciantes; y como lo indica el propio lenguaje del relato encarna a un individuo, a un tipo y a un grupo, el de los negros limeños o afroperuanos. Y es en esas tres dimensiones (psicológicas, sociales y culturales) que el emblemático cuento “Alienación” lo presenta a él y a los demás seres que aparecen, desaparecen y reaparecen en el curso de los sucesos.

ESTRUCTURA EXTERNA DEL RELATO

Señalemos los rasgos más externos del texto. Posee un título peculiar, al que ya nos hemos referido; un subtítulo (“Cuento edificante seguido de breve colofón”). Cabe subrayar que no es habitual la presencia de un subtítulo en los textos narrativos ficcionales. Tal como lo ha formulado Ribeyro, constituye, sin duda, una expresión metalingüística que alude a la especie narrativa de “Alienación” (cuento); y en lo que toca al adjetivo “edificante” lo podemos considerar como sinónimo de “ejemplar”, “modélico”, instructivo” (*Diccionario de sinónimos y antónimos*, 1997); es decir, que enseña algo provechoso al lector.

La expresión: “seguido de breve colofón” también es pertinente y alude al último bloque narrativo del cuento y contiene el término “colofón”

que significa parte final de un texto o “anotación al final de los libros” (*Diccionario de la lengua española*, 2014, p. 573); pero en este caso es parte del cuento, según se verá más adelante. En cuanto a su extensión, contiene once bloques narrativos o secuencias que se separan mediante espacios en blanco más pronunciados que los que dividen a un renglón de otro. Cada uno de estos espacios constituye, a su vez, un vacío narrativo que significa el paso de un suceso a otro⁴. Después del último renglón del último bloque —el de “colofón”— el autor del cuento ha puesto la data de “París, 1975”. Esta breve información también es valiosa porque remite a la época de escritura y al contexto histórico-cultural-ideológico, que, sin duda, motivó al escritor a pergeñar estas páginas.

ESTRUCTURA INTERNA DE “ALIENACIÓN”

El narrador que construye y se construye al desplegar la prosa literaria respectiva, emplea la 1ª. Persona, lo cual significa que formó parte de la historia que evoca, pero no como protagonista de los hechos, sino como un testigo que conoció a Roberto y a los otros dos personajes relevantes; en especial, estuvo cerca del primero en ciertos momentos claves de su vida. Y para la recreación de varios pasajes del protagonista ocurridos en diferentes lugares de Lima, de Estados Unidos, de Corea, en los que el narrador no estuvo ni cerca de López o de Queca, él se vale de otros testimonios orales o escritos que le brindaron datos acerca de lo que vivieron o dijeron uno y otro personaje.

Una de sus fuentes principales fue la madre de Roberto, cuyas informaciones se citan más de una vez. De esto se concluye que el narrador, consciente de su condición de testigo y de la necesidad de justificar el verosímil de su versión, se ve en la obligación, en varios tramos de la fábula, desde el principio hasta el final, de sustentar la credibilidad de lo que le cuenta al lector.

4 Hemos tomado los conceptos de “bloque” y de “vacío” del escritor peruano José Antonio Bravo (1999).

CUENTO RESUMEN

Como eximio creador y teórico de relatos breves⁵, Ribeyro, en función del tipo de historia que desplegará, elige el modelo del cuento resumen, es decir, de aquel que sigue al o a los protagonistas a lo largo de todas sus existencias o de gran parte de ellas. Este rasgo se comprueba con bastante facilidad en el caso de Roberto López, y en menor medida, en el de Queca (se le sigue de modo muy discontinuo) y en el de José María Cabanillas, el compañero de peripecias de Roberto, a quien sobrevive y se convierte en una fuente importante para saber cómo murió su amigo en un lugar tan lejano (Corea) y en circunstancias tan difíciles (las de un enfrentamiento bélico).

El bloque narrativo inicial del relato es el más extenso de los once y en la estructura total del texto cumple dos cometidos. En primer lugar, ofrece una especie de sumilla o de resumen de toda la historia de Roberto López, con exclusión de Queca y de José María Cabanillas, que también son importantes en relación con la anécdota y con el carácter edificante del texto. En segundo lugar, este primer bloque narrativo, después de la sumilla indicada, y con la técnica de “in media res” establece el cronotopo (el tiempo y el lugar) donde ubica a los personajes secundarios (“un grupo de blanquiñosos”) y al protagonista (Roberto), de quien en esta primera mención se alude a sus señas socio-económicas, pero aún no se hace referencia a su color, aunque ya en la sumilla y en la primera línea se le caracteriza como “zambo”⁶.

Volviendo a la sumilla, constituida por dos párrafos —el primero más extenso que el segundo— el narrador presenta al personaje (individuo) en relación con su tipo racial (“zambo”) y con su apellido (“López”), de evidente connotación popular en el contexto de la sociedad peruana. En suma, lo caracteriza como un peruano más, que pertenece a los sectores pobres y marginales de nuestro país. Después de establecer su perfil sociocultural (rol temático: peruano zambo y pobre), lo instituye, de acuerdo al modelo actancial, ya mencionado, como un sujeto del deseo en relación con un objeto de deseo o de valor.

5 Recuérdese su famoso decálogo sobre el cuento, que aparece en *La palabra del mudo* (1994, II, p. 9)

6 Hemos encontrado la siguiente definición de zambo: “Dicho de una persona: nacido de negro e india o de indio y negra” (*Diccionario de la lengua española*, 2014, p. 2278).

Para comprobar que el narrador se propone convertir a Roberto (personaje, actor, individuo) en un actante Sujeto del Deseo, es pertinente analizar la primera oración del relato y destacar su evidente estructura opositiva. Transcribamos dicha oración para luego subrayar los rasgos connotativos relevantes en función de lo que mostrará la historia en su extenso recorrido diegético: “A pesar de ser zambo y de llamarse López, quería parecerse cada vez menos a un zagüero de Alianza y cada vez más a un rubio de Filadelfia” (Ribeyro, 1994, III, p. 73).

Hemos subrayado los elementos importantes, aunque casi todos son indispensables para la construcción del sentido que genera el narrador. La expresión de “a pesar de” es un conector concesivo⁷ e indica que, si bien “ser zambo” se opone a “ser rubio”, de alguna forma se llegará a ser lo segundo, aunque sea en el plano de lo superficial. A su vez, la expresión clave es “quería parecerse” porque instaura un contraste entre “el ser” y “el parecer”, entre la esencia y la apariencia, oposiciones de gran relevancia en la vida del ser humano. Y en lo que abunda el texto es justamente en la presencia de contrastes, según se verá.

Empero, antes de mostrar en campos semánticos opuestos la serie de términos, nos parece pertinente subrayar la importancia del verbo “querer”, porque todo el relato no es sino la puesta en escena narrativa de la actitud desiderativa constante de Roberto, desde el principio hasta el final. En suma, el relato se ubica en relación con el mundo de los deseos, de los sueños del protagonista, aunque estos sean insensatos; y por eso mismo “Alienación” adquiere la fuerza que posee como el “desiderátum”⁸ de un individuo que lucha con todos sus recursos y por todos los medios para alcanzar aquello que su ser desea como lo más importante en su existencia, aunque solo se vincule con lo superficial y aparente.

Las demás oraciones del primer párrafo de la sumilla enriquecen las series de oposiciones entre las que se mueve Roberto en el desarrollo de sucesos que abarcan su accidentada vida. Veamos el cuadro de oposiciones.

7 “Concesivo” alude a una proposición subordinada. Que indica la razón que se opone a la principal, pero que no excluye su cumplimiento. *Iré, aunque no me inviten*” (*Diccionario de la lengua española*, 2014, p. 593). El lingüista peruano Jorge Esquivel Villafana, en diálogo personal, me ilustró acerca de estos aspectos técnicos del lenguaje (setiembre del 2015).

8 Según el Diccionario, “desiderátum” es “la aspiración, deseo que aún no se ha cumplido” (*Diccionario de la lengua española*, 2014, p. 579).

<i>Ser</i>	<i>Cambio</i>	<i>Parecer</i>
Zambo	“deslopizarse”	rubio
Blanquito de acá	“deszambarse”	gringo de allá
Peruano	“americanizarse”	gringo

Lo que ilustra el cuadro es el modo en que el protagonista trata de realizar un recorrido desde el campo semántico de la izquierda “ser” hasta el de la derecha “parecer”. Y para conseguir el éxito deseado, ejecuta una serie de operaciones que el narrador denomina creativamente: “deslopizarse”, “deszambarse”, “americanizarse”. Estas acciones que Roberto implementa mediante una serie de modalidades corresponderían a los denominados programas narrativos, dispositivos encaminados a provocar una situación de cambio, desde una disjunción hacia una conjunción o viceversa (Blanco y Bueno, 1989, p. 80). Eso es lo que intenta López, pasar desde la disjunción que significa ser zambo hasta la imposible conjunción de ser gringo, tiñéndose el color del pelo o aprendiendo a hablar inglés. Por cierto, se produce, en uno y otro ejemplo, un pequeño o imperfecto cambio que no llega a ser una transformación completa, pero significa el esfuerzo del sujeto del deseo por acercarse a la conjunción deseada, aunque finalmente no la alcance a plenitud.

El narrador no solo enumera estas operaciones, sino que da cuenta del producto de este curioso proceso, el cual no resultó positivo ni plausible. Todo lo contrario, dio origen a “un ser hecho de retazos, que no era ni zambo ni gringo, el resultado de un cruce contra natura, algo que su vehemencia hizo derivar para su desgracia, de sueño pesado a pesadilla infernal” (Ribeyro, 1994, III, p. 73).

Y antes de enfrentarse con la trama propiamente dicha, el narrador agrega un detalle que es parte del citado proceso y que se refiere a la oposición idiomática: español versus inglés, graficada en la secuencia alusiva a los cambios de nombre que fue efectuando a partir del que se le impuso primero: Roberto – Bobby – Bob. Recalcando el carácter negativo de esta modificación, anota con ironía que “en su ascensión vertiginosa

hacia la nada fue perdiendo en cada etapa una sílaba de su nombre” (Ribeyro, 1994, III, p. 73)⁹.

INICIO *IN MEDIA RES*. EL CRONOTOPO

El memorioso narrador inicia la construcción del mundo posible, centrando su atención en el transcurso de una tarde, en la que ciertos personajes que son un conjunto (“grupo de blanquiñosos”) realizan una acción colectiva que involucra al propio narrador (“jugábamos con una pelota”) en un lugar que los lectores peruanos y, en especial, limeños, identificamos con facilidad (la plaza Bolognesi), una zona que en la época en que se ubican los sucesos estaba habitada por familias de clase media. También es pertinente que se señale la estación o temporada en que ocurren los hechos: “era la época de las vacaciones escolares y los muchachos que vivíamos en los chalets vecinos, hombres y mujeres, nos reuníamos allí para hacer algo con esas interminables tardes de verano” (Ribeyro, 1994, III, p. 73).

Según se ha advertido, el narrador es parte del “grupo de blanquiñosos”, pero se distingue de los demás en que observa no solo a sus iguales, sino también al que es diferente, en este caso, Roberto, quien va a la plaza no a jugar, sino a mirar; es que él pertenece a otro grupo: estudia en un colegio fiscal, vive en el último callejón y es hijo de la lavandera. Esta presentación prueba que los adolescentes son conscientes de su pertenencia a una o a otra agrupación, según la clase social a la que están adscritos.

Empero, más allá de las diferencias saltantes, los blanquiñosos y Roberto coinciden en que todos están allí para ver a Queca. “Todos estábamos enamorados de Queca, que ya llevaba dos años siendo elegida en las representaciones de fin de curso”. Esta primera referencia es importante porque ella es un personaje clave en el relato, casi tanto como Roberto, sobre todo para el fin edificante del texto, pese a que no aparece mucho como el otro protagonista, pero su rol es vital en relación con el “zambo” y con el problema de la discriminación (como sujeto y como objeto de la misma, lo que no ocurre con López, que solo es objeto de aquella).

9 Este detalle nos hace recordar la tradición palmista “El padre Pata”, un sacerdote a quien el general José de San Martín le quitó la primera sílaba de su apellido (el religioso se apellidaba “Zapata”), porque este había hecho lo mismo con el del libertador. Pidió que lo llamen solo Martín y lo comparen con Martín Lutero (Palma, 2015, p. 129).

Desde el inicio mismo de los hechos, incluso antes, Queca ya es una joven reconocida por la belleza, “por su tez capulí, sus ojos verdes, su melena castaña, su manera de correr, de reír, de saltar y sus invencibles piernas, siempre descubiertas y doradas y que con el tiempo serían legendarias” (Ribeyro, 1994, III, p. 74).

Ella es, de hecho, el centro de atención de todos los que acuden a la plaza Bolognesi. Y para que el lector se persuada más de que la descripción que hemos leído no es una exageración, sino un homenaje justo a su belleza¹⁰, un valor muy apreciado por todos los seres humanos (hombres y mujeres), y de modo especial, por los jóvenes que la descubren junto con el despertar de la sexualidad¹¹. Decíamos que, a fin de que nos convenzamos de que la fama de Queca iba más allá de los límites de la plaza Bolognesi, el texto utiliza la técnica de la pausa¹² para solazar al lector con información sobre el asombro que desencadenaba la joven, pese a que su familia y su casa no revelaban una bonanza económica. El narrador nos dice que hasta el lugar llegaban mozos de distritos residenciales limeños (Miraflores, San Isidro, Barranco) sin lograr que Queca les hiciera el mínimo caso.

Asimismo, menciona con nombres y apellidos a varios jóvenes del barrio que realizaron proezas propias de muchachos deseosos de conseguir la atención de la bella adolescente. Nadie pudo con la indiferencia de la “reina”, quien jugaba y conversaba por igual con todos, sin saber o sin que le importe el que dejaba “al anochecer a esa banda de adolescentes sumidos en profundas tristezas sexuales que solo la mano caritativa, entre las sábanas blancas, consolaba” (Ribeyro, 1994, III, p. 74).

10 Nos referimos sobre todo a la belleza humana, en especial, femenina, porque la presencia de este valor se percibe en casi todos los seres y objetos de la realidad. Umberto Eco ha publicado sendos libros acerca de la belleza y de la fealdad en el mundo de los humanos.

11 A propósito del impacto que causa Queca entre los jóvenes del cuento de Ribeyro, recordemos la admiración que provoca el personaje de Remedios la bella, de la novela emblemática de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967).

12 En realidad, Garrido Domínguez (2009) establece una distinción entre pausa, asociada a la descripción; y la digresión reflexiva, “segundo procedimiento para el remansamiento de la acción (p. 722). En realidad, el ejemplo corresponde a la citada digresión.

EL OBJETO DE DESEO

Precisamente, el hecho de que Queca sea el objeto de deseo de todos los jóvenes que la merodean, incluido Roberto, aunque este de más lejos, determina que por unos instantes, y de modo casual, entre los dos personajes se establezca una relación fugaz, incidental, pero determinante para el presente y el futuro del hijo de la lavandera.

Ese momento crucial, en verdad, un desencuentro, en la vida de este último está recreado por el narrador mediante la técnica de la escena¹³ y transcurre en aquella tarde que es el punto inicial de la historia. El acercamiento insólito y súbito entre uno y otro ocurre porque la pelota¹⁴ con la que jugaban escapa del control de Queca y rueda “hacia la banca donde Roberto, solitario, observaba”. Este se esmeró en recuperar el esférico que siguió rodando y se la dio a la joven, quien, a su vez, estiró la mano para tomarlo. Hasta allí se había verificado un hecho trivial, sin mayor importancia ni repercusión.

Pero Queca, en ese momento, al mirar a un ser que estaba cerca de ella y que además le había hecho un servicio no lo vio como a un semejante, alguien que era de su grupo; lo percibió como “algo que nunca había mirado, un ser retaco, oscuro, bembudo y de pelo ensortijado”¹⁵. La mirada de horror, de espanto, fue seguida de una frase condenatoria, que además coincidió con el alejamiento veloz que realizó ella, como si huyera del infierno. Transcribamos el clímax de esa escena que para Queca constituyó el cierre, el rechazo de algo intolerable, mientras que Roberto recibió esa frase como una apertura perversa: “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” (Ribeyro, 1994, III, p. 75).

Este breve desencuentro de dos seres humanos jóvenes constituye una suerte de clímax temprano en el desarrollo de los sucesos porque en él se hizo manifiesto el conflicto que recorre de principio a fin el relato

13 Sobre la escena, véase Garrido, 2009.

14 La pelota es un objeto que en algunos textos de Ribeyro asume una importancia significativa. Ello se aprecia, por ejemplo, en: “El ropero, los viejos y la muerte” (cuento); “Los otros, II” (cuento) y en “Área peligrosa” (obra teatral). En otros artículos hemos examinado estos textos (González, 2010 b, pp. 89-98) y (González, 2015, p. 33).

15 Esta mirada de horror de Queca nos ha hecho recordar lo que acontece en un texto del Inca Garcilaso de la Vega, inserto en *Comentarios reales*. Allí en el relato que recrea el naufragio de Pedro Serrano, este de pronto se encuentra con otro naufrago y ambos reaccionan como si uno y otro fueran el demonio (González, 2010c, pp. 235-248).

“Alienación”. También desde el punto de vista actancial esos minutos son valiosos porque se establece el eje de la comunicación y con él se instituyen dos actantes; mejor dicho, dos actores (Queca y Roberto) asumen los roles actanciales de destinador (Queca) y de destinatario (Roberto).

Con la frase “Yo no juego con zambos”, expresión verbal de lo aterrizada que se sintió la joven, al descubrir la identidad de quien le alcanzó la pelota, ella se convierte en la destinadora de un mensaje de rechazo, de negación, de separación, cuyo destinatario es Roberto, que no responde a la agresión verbal que le ha propinado Queca.

Empero, los cambios que se observó en su comportamiento posterior al choque con la joven demuestran el enorme y decisivo impacto que ejercieron en la mente y en los sentimientos del joven, las palabras descalificadoras del personaje femenino. Es lícito y pertinente preguntarse cómo y por qué esas cinco palabras produjeron un gran cambio en la conducta del “zambo”.

Ello tiene que ver con la significación de fondo, es decir, con la connotación negativa de lo que dijo Queca. En efecto, aunque su mensaje solo alude al término ya mencionado, en su estructura profunda está latente el término de “blanco” o de “gringo”, que se le opone, estableciendo, además, una valoración, por la cual “zambo” posee un sentido negativo, peyorativo. Y “blanco” o “gringo” una significación positiva, meliorativa.

EL OBJETO DE DESEO DE QUECA

Así como “Queca” fue el objeto de deseo para todos los jóvenes evocados por el narrador, incluido este y Roberto, la joven más bella de esta historia también poseía su propio objeto del deseo. Y en este aspecto coincide, de un modo curioso, con Roberto, el “zambo” al que había rechazado. En efecto, así como este, a partir del desencuentro con ella, había comenzado a soñar con todo lo que fuera “blanco”, “gringo” o norteamericano, “Queca” siguió esa misma opción en dos etapas complementarias cuando le tocó elegir enamorado. El primer beneficiado resultó ser Chalo Sander, el que lucía el pelo más claro, el cutis sonrosado y además estudiaba en un colegio de curas norteamericanos. Ambos se paseaban y él venía a verla en el automóvil de su papá. Y cuando llegó la fiesta de promoción del colegio, Chalo llegó a buscar a “Queca” en el auto y la joven salió vestida elegantemente y ambos se fueron, dejando a los demás jóvenes en la más absoluta y desamparada soledad.

Todos ellos, ganados por el despecho y también por el inicio de una nueva etapa en sus vidas, tomaron diversos rumbos y desaparecieron del escenario donde habían admirado a la joven que se fue con Chalo. Solo Roberto López siguió viviendo en la misma zona y él pudo observar y comprobar que, en realidad, el primer enamorado había sido nada más que un ensayo, un acompañante al paso, que muy pronto fue reemplazado de las preferencias de “Queca”, por otro espécimen más próximo al objeto de deseo de esta última.

El zambo, de alguna manera, le hizo saber al narrador que

Chalo había sido solo un episodio en la vida de Queca, una especie de ensayo general que la preparó para la llegada del original, del cual Chalo había sido la copia: Billy Mulligan, hijo de un funcionario del consulado de Estados Unidos. (Ribeyro, 1994, III, p. 76)

Desde la perspectiva de los programas narrativos, que son las acciones ejecutadas por los actantes para efectuar las transformaciones que produzcan cambios (disjunciones y conjunciones), cabría decir que “Queca” renunció a Chalo y se “apropió” de Mulligan porque consideraba a este como lo más cercano al modelo que ella anhelaba (Blanco y Bueno, 1989, p. 80). Si recordamos a Roberto respecto de su ideal, se podría decir que Chalo era “el blanquito de acá” y el hijo del funcionario, “el blanco norteamericano”. La joven consolidó su conquista pues se casó con Mulligan, y este se la llevó a su país. El narrador dejó de lado a este personaje femenino hasta el final del relato y solo en el colofón volvió a mencionarla para establecer, de algún modo, una comparación con el “zambo”. A su vez, Roberto López, que observó todos estos cambios, extrajo de ellos las enseñanzas útiles para desarrollar su plan de acción.

“DESZAMBARSE” Y “DESLOPIZARSE”: EL OBJETO IMPOSIBLE DE ALCANZAR

Dicho plan implicó también un programa narrativo de renuncia y a continuación otro de apropiación, aunque dada la naturaleza del objeto de deseo, las transformaciones que debían llevar al cambio, desde la disjunción hasta la conjunción, no resultaron plenas porque no se podía llegar a ser “un blanco de Norteamérica”, como Bill Mulligan, siendo de raíz, de color y de sangre, un “zambo” de acá. Pese a ello, y sabiendo que los “cambios” solo eran superficiales y no modificaban su identidad esencial, el protagonista de “Alienación” ejecutó materialmente

varias acciones: se cambió el color del cabello, también el de la piel (con almidón y polvo de arroz); comenzó a visitar lugares frecuentados por gringos para saber cómo se vestían, qué decían, cómo caminaban, lo que pensaban, quiénes eran¹⁶.

El vasto y peculiar plan trazado por López incluyó *escenarios* que comprendían varios lugares conocidos de la Lima en que vivieron los protagonistas, también algunos puntos de la ciudad de Nueva York. Asimismo, otros *personajes* rodearon al protagonista para criticarlo o acompañarlo en su insensata aventura de “deslopizarse”, y al hacerlo desplegaron **acciones** que enriquecen el nivel discursivo del relato y lo hacen muy original y ambicioso.

ESPACIOS EN QUE SE DESARROLLA LA HISTORIA

Por ello, realizaremos un breve recuento de todos estos elementos para tratar de ofrecer una visión comprensiva de una narración que abarca gran parte de la vida de un individuo. En cuanto a los espacios o escenarios frecuentados por López, cabe citar, primero, todos aquellos sitios de Lima donde el protagonista buscaba encontrar ambientes que evocaran la presencia del mundo norteamericano en la capital del Perú. Entre ellos están: el Country Club, ubicado en el distrito de San Isidro; el colegio Santa María, el campo de golf, el aeropuerto, la embajada norteamericana, el Club Bowling de Miraflores, el local del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano. Estos lugares, sin duda, son una suerte de red o de ruta norteamericanizada de Lima, la cual se ha ampliado desde los años 60 en adelante¹⁷.

16 Guardando las diferencias que tienen que ver con los propósitos de uno y otro protagonista, y el nivel de conciencia de cada uno de ellos, cabe establecer una cierta semejanza entre las acciones de Roberto López y las de Miguel Littin, el cineasta chileno, protagonista de la obra de Gabriel García Márquez: *La aventura de Miguel Littin, clandestino, en Chile* (1986). En este libro, basado en una historia real, este personaje emprendió una serie de cambios de su propia apariencia física para poder entrar a su país, Chile, en la época de la dictadura de Pinochet, que había prohibido el ingreso de Littin. Este arriesgado cineasta logró volver clandestinamente a su patria y pudo realizar su propósito: filmar la realidad política de Chile para combatir la propaganda que realizaba Pinochet en Europa respecto de las bondades de su régimen dictatorial que duró 17 años (1973-1990).

17 A propósito de este fenómeno, el escritor peruano Edgardo Rivera Martínez ha señalado que “si uno recorre Miraflores, San Isidro, o La Molina, se encuentra con tal

Siguiendo con los espacios de Lima evocados en “Alienación”, es interesante observar que el narrador incluye con detalle el lugar donde vivía Roberto junto con José María Cabanillas, un personaje al que volveremos a mencionar. Considerando la precaria economía de los jóvenes, solo pudieron alquilar un cuarto pequeño en el jirón Mogollón, que no formaba parte de la red extranjerizada de Lima, pero ellos, empeñados en pensar y sentir que vivían en el país del norte, convirtieron aquel pequeño espacio en un pedazo de Estados Unidos en Lima. Veamos el modo en que el narrador alude a este sitio:

Allí edificaron un reducto inviolable, que les permitió interpolar lo extranjero en lo nativo y sentirse en un barrio californiano en esa ciudad brumosa. Cada cual contribuyó con lo que pudo, Bobby con sus afiches y sus pósters¹⁸ y José María, que era aficionado a la música, con sus discos de Frank Sinatra, Dean Martin y Tomy Dorsey. ¡Qué gringos eran mientras recostados en el sofá cama, fumando su Lucky, escuchaban “Strangers in the night” y miraban pegado al muro el puente sobre el río Hudson! Un esfuerzo más y, ¡hop!, ya estaban caminando sobre el puente. (Ribeyro, 1994, III, p. 82)

Y puesto que ambos personajes lograron viajar a Estados Unidos, según veremos más adelante, en el relato también hay breves referencias a lugares de la ciudad de Nueva York donde vivieron al llegar allí. Como no disponían de mucho dinero y el costo de vida resultaba alto para ellos, pasaron, según dice el narrador, del hotel barato, al albergue católico y al final a la banca del parque público. Otro elemento importante, nuevo para ellos que venían de una ciudad en la que nunca llueve, resultó ser la nieve, no solo como parte del ambiente neoyorquino, sino como un detalle irónico, señalado por el narrador: “Pronto conocieron esa cosa blanca que caía del cielo, que los despintaba y que los hacía patinar como idiotas en veredas heladas y que era, por el color, una perfidia racista de la naturaleza” (Ribeyro, 1994, III, p. 83).

cantidad de nombres de establecimientos comerciales y de anuncios en inglés, y a veces en otras lenguas que no son el español, que bien puede preguntarse en qué país nos hallamos” (Rivera, 2003, p. 203).

18 Sobre el rol de los afiches en la vida de los personajes de la ficción, léase “Papeles pintados”, cuento de Ribeyro ambientado y en el que el personaje femenino se dedica coleccionar afiches robando estos de los lugares por los que pasa de noche. Véase el análisis en estas páginas.

El relato “Alienación”, en sus secuencias semifinales, muestra de modo panorámico espacios que corresponden al lejano y desconocido país de Corea, en el continente asiático, y en el cual Estados Unidos librara una guerra en contra de ese país del sureste asiático. Como este conflicto provocaba muchas bajas entre los jóvenes soldados estadounidenses, el Estado optó por abrir la posibilidad de mandar al frente de batalla a los miles de inmigrantes de todas partes del mundo que vivían en condición de ilegales, entre los cuales figuraban Roberto López y José María Cabanillas, protagonistas del cuento que estamos analizando.

A fin de no ser expulsados y devueltos a la patria que no los esperaba, los dos peruanos se acogieron a la propuesta de las autoridades yanquis, porque les ofrecían nacionalidad, trabajo, seguro social, integración, medallas. Y a los tres meses partieron en un viaje en avión, desde el cual apreciaron planicies, mares y nevados. Y ya en pleno territorio coreano, los dos flamantes soldados que defendían a la civilización occidental se vieron instalados en medio de extensos arrozales; uno de ellos, Roberto López, murió y el otro, José María, resultó herido y por ello regresó a Estados Unidos y de allí al Perú, con su pensión y su medalla y fue él quien contó detalles sobre la muerte de su amigo Roberto.

PERSONAJES DEL RELATO

En cuanto a los personajes que participan en el relato, el que tiene mayor permanencia es Roberto López, desde el inicio hasta su muerte en Corea, incluso después de su trágico deceso se hace referencia a él. Y se ha mencionado a “Queca”, como un personaje importante y cuyas palabras provocaron una gran conmoción en la vida de Roberto, la cual es materia del relato “Alienación”, de Ribeyro. “Queca” es dejada de mencionar después de su matrimonio con Bill Mulligan y de su partida a algún lugar del inmenso territorio norteamericano.

Pero después de haber dado cuenta del final trágico de Roberto en el frente de guerra coreano e incluso de la muerte de la madre de este, el narrador, en la secuencia final del relato, denominada “Colofón”, retoma a este personaje femenino olvidado y en un resumen narrativo de un párrafo no muy extenso nos da cuenta de su vida. Antes, empero, de que sepamos cómo le fue a la joven limeña casada con un norteamericano (ese había sido su sueño), una pregunta nos adelanta algo acerca del destino que siguió este personaje femenino: “¿Y Queca? Si Bob hubiera

conocido su historia tal vez su vida habría cambiado o tal vez no, eso nadie lo sabe” (Ribeyro, 1994, III, p. 85).

Para resumirlo con algunos conceptos semióticos, considerando, además, que el propio “Colofón” no es sino un resumen sobre la suerte de Queca en su matrimonio con el gringo Mulligan, podríamos decir que ella pasó, poco a poco, de la conjunción a la disjunción. En otros términos, y según ocurre con frecuencia en las relaciones matrimoniales, los primeros tiempos fueron felices, hubo amor, comprensión, confort, todo lo que puede anhelar una pareja de clase media de un pueblo de Kentucky, pero luego las relaciones se fueron deteriorando. El narrador atribuye al origen irlandés de Mulligan, el motivo de que comenzara a tratar de mala manera a su esposa.

Además, incurrió en la infidelidad, en la agresión física “a la linda, inolvidable Queca, en las madrugadas de los domingos, mientras sonreía estúpidamente y la llamaba chola de mierda” (Ribeyro, 1994, III, p. 85). Este último insulto es tanto o más despreciativo que la expresión que ella le dijo a Roberto: “Yo no juego con zambos”. En cierto sentido, cabe decir que Mulligan vengó a este último porque propinó a Queca una agresión que implicaba una forma de discriminación que el norteamericano, sin duda, escuchó en Lima, y por eso la aplicó a su pareja, para hacerle sentir que ella era inferior a él. El “choleo” es otro fenómeno de segregación muy extendido y vigente en el Perú actual. Generalmente lo aplican los blancos o quienes se creen tales, a los migrantes de procedencia andina, que viven en Lima y en otras urbes ubicadas en la Costa peruana. Incluso alguien que es cholo, racial y culturalmente, choleará a otro a quien considere más cholo que él¹⁹.

En fin, después de haber nombrado a Queca como un personaje clave de “Alienación”, que practicó la discriminación racial en contra de Roberto y que luego la sufrió de parte de su esposo, mencionaremos a

19 El “choleo” ha interesado a científicos sociales, algunos de los cuales han escrito sendos libros sobre el polémico tema: Nugent (1992) y Bruce (2007). Este último señala que la palabra “cholo” tiene una connotación racista y de agresión; pero también se usa con un sentido de afecto, de cariño. En fin, este es un tema amplio y polémico que abarca varios aspectos, pero su origen se remonta a la época colonial, al choque entre la cultura europea y las culturas autóctonas que existían en este continente. Los miembros de la primera se consideraron superiores a los nativos e inventaron esta expresión que remarca el complejo de superioridad que aún se mantiene a casi dos siglos de ser un país independiente y moderno, pero solo en lo formal.

algunos otros seres de la ficción que son integrantes del mundo posible creado por el narrador. Uno de ellos es la madre de Roberto, que en los inicios del proceso de “deslopización” de su hijo, se quejaba de este; decía que en el barrio lo criticaban y lo insultaban por los cambios en su apariencia. Ella es una de las fuentes de información del narrador acerca de la vida de Roberto en Lima, un poco antes de viajar, y de sus peripecias en Estados Unidos.

Otro personaje interesante es Cahuide Morales, quien no aparece mucho en el relato, pero representa al cholo que se identifica con su peruanidad, y por ello critica a Roberto, quien laboraba en su panadería, por tratar de parecerse a un gringo cuando no lo era; por ello amenazó con despedirlo “si no venía a trabajar con mameluco como los demás repartidores”. López no aceptó esa condición, renunció y se quedó sin trabajo. Cabe agregar que Cahuide había elaborado una especie de “filosofía”, que el narrador la traduce en los siguientes términos: “Nada lo reventaba más que no ser lo que uno era. Cholo o blanco era lo de menos, lo importante era la *mosca*, el *agua*, el *molido*, conocía miles de palabras para designar la plata” (Ribeyro, 1994, III, p. 79).

Ya hemos mencionado a José María Cabanillas, “hijo de un sastre de Surquillo”, zambo como Roberto, que “tenía la misma ciega admiración por los gringos y hacía años que había empezado a estrangular al zambo que había en él con resultados realmente vistosos” (Ribeyro, 1994, III, p. 81). Ambos personajes llegaron a ser una dupla a partir del momento en que se conocieron en el ICPNA, estudiando inglés. Como tenían un mismo objeto de deseo, fue fácil que se pusieran de acuerdo para vivir juntos, estudiar, trabajar y aspirar a viajar a Estados Unidos, como en efecto lo hicieron. Y también los dos, ante el peligro de ser expulsados y devueltos al Perú, optaron por alistarse en las filas del ejército norteamericano y luego del entrenamiento de rigor viajaron hasta la lejana Corea y participaron en los enfrentamientos bélicos defendiendo al país que les ofreció todo por haberse convertido en soldados yanquis.

Roberto y José María siguieron, pues, vidas paralelas hasta el momento en que estuvieron en el frente de batalla, en calidad de combatientes. En esas circunstancias quiso el destino que el primero de ellos muriera en plena acción de armas y que el otro le sobreviviera. Y debido a este diverso desenlace, el narrador pudo saber cómo fueron los últimos momentos de vida de Roberto, pues José María al volver disminuido físicamente al Perú contó los detalles del deceso de su amigo de muchos años.

ACCIONES O ACTIVIDADES RELEVANTES

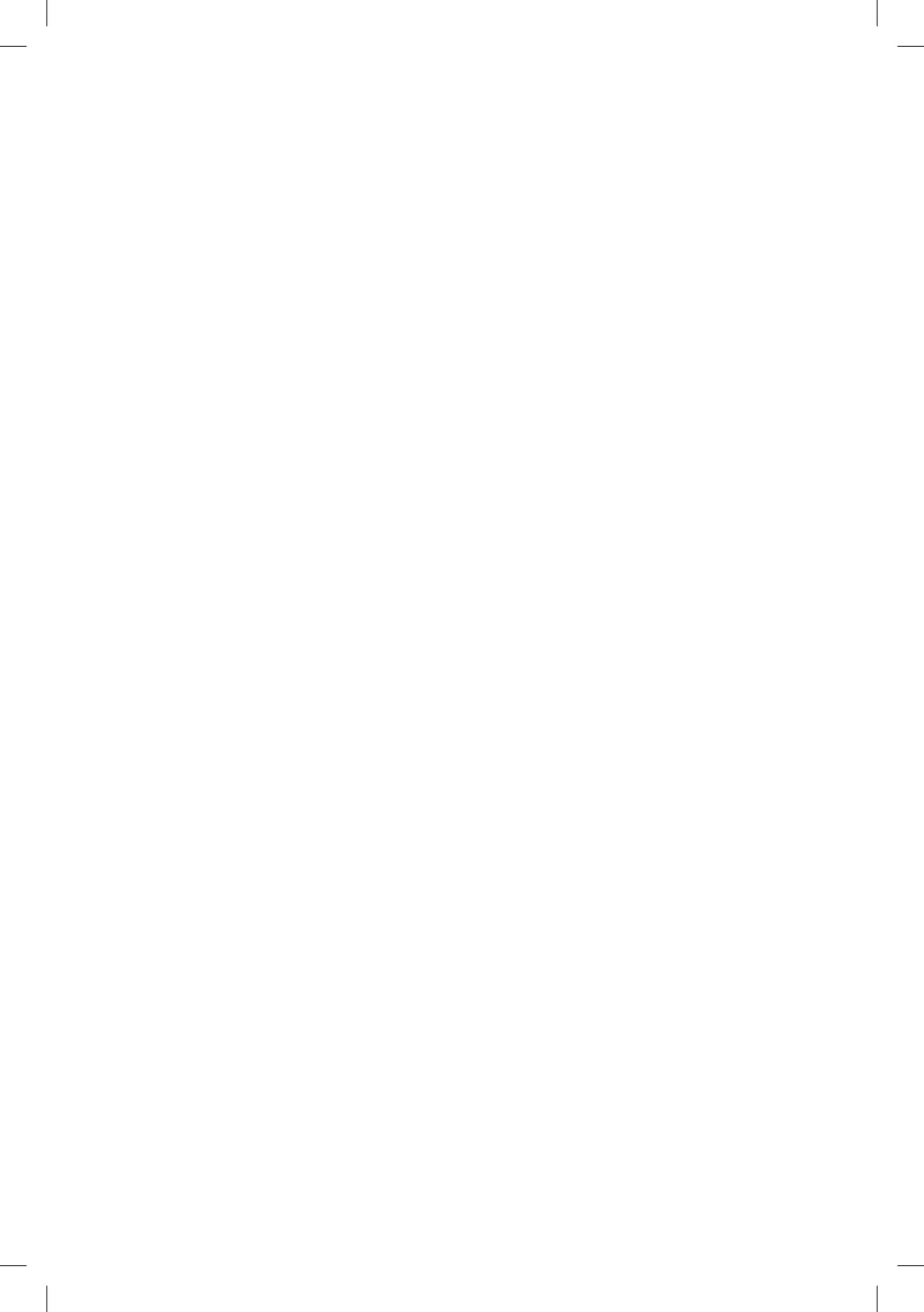
“Alienación” destaca también por la riqueza y originalidad de las acciones que realizan los personajes en el marco de una estructura temporal lineal, que abarca varios años de la vida de los personajes, a partir del momento en que Roberto es agredido por Queca. No consignaremos la sucesión de todos los hechos que se representan en el cuento, los cuales obedecen al plan de vida del protagonista de “deslopizarse” o “deszambarse”. Solo aludiremos a aquellos que expresan de un modo original o inédito el citado proyecto vital.

Entre estas acciones cabe destacar el cambio del color del pelo mediante el teñido y el planchado, el visitar lugares frecuentados por los gringos para saber cómo eran en sus diferentes aspectos. Despedido de la pastelería, Roberto encontró trabajo en el Bowling de Miraflores, donde atendía con mucha cortesía a los norteamericanos y hasta se atrevió a emplear algunas expresiones en idioma inglés. Fue allí donde empezó a ser llamado Bob. Con el propósito de mejorar su dominio idiomático veía películas gringas, no tanto para conocer la historia sino para captar la manera de hablar de los personajes. Era tanta su admiración a los artistas de la pantalla grande que Roberto alucinaba con parecerse a Alan Ladd y su amigo José María, que era más alto, se parecía a John Wayne²⁰. Ambos se arriesgaron a postular para ser *pursers*²¹, pero no los contrataron porque descubrieron que eran mulatos talqueados.

Lo más arriesgado que los dos hicieron fue convertirse en soldados que llevaban uniformes verde olivo y combatieron contra los coreanos. Roberto, según ya sabemos, murió en dicha guerra y José María volvió con un brazo de menos. Y así concluyó esta aventura descabellada, en la que “Bob” López llevó la peor parte porque perdió la vida y como también su madre murió, nadie pudo cobrar la pensión que se ganó por pelear y sucumbir en una guerra que no era la suya. José María, por lo menos, tuvo el consuelo de volver con vida y de disfrutar de la pensión por haber estado en el frente.

20 Alan Ladd y John Wayne fueron actores muy importantes en el cine norteamericano de décadas pasadas. El segundo de ellos protagonizó muchas películas ambientadas en el oeste norteamericano.

21 Hemos buscado en algunos diccionarios el significado de esta palabra. Alude al oficial de un barco (por extensión a otro tipo de naves) que lleva las cuentas.



“Silvio en El Rosedal”¹

Este es otro de los grandes cuentos de Ribeyro, al lado de “La juventud en la otra ribera”, con el cual guarda grandes semejanzas en relación con los protagonistas, los espacios, sucesos y otros componentes del relato. La diferencia más saltante se observa en el desenlace de una y otra narración.

Comenzaremos con una síntesis de la historia, para la cual el autor ha elegido un narrador heterodiegético, omnisciente, en tercera persona (Garrido, 2009, p. 667), recurso central que Ribeyro maneja con una maestría que es producto de la experiencia de vida y de mundo y del dominio del oficio literario, que no posee secretos para él.

La fábula² en sí es sencilla pero original y gira alrededor de las estrechas relaciones entre un personaje y una gran casa hacienda, cercana a la ciudad serrana de Tarma, perteneciente al departamento de Junín, ubicada, por tanto, en la región andina central. El cuento muestra, de modo ribeyreano, si cabe la expresión, las complejas relaciones materiales y sentimentales del protagonista Silvio Lombardi, de ascendencia italiana, con la citada casa hacienda denominada “El Rosedal” y con ciertas partes de esta, en especial el jardín.

El inicio de los vínculos especiales entre un ser humano (Silvio Lombardi) y una propiedad inmueble (la casa hacienda) tiene como antecedente el que dicha propiedad perteneció a Carlos Paternoster, un hacendado italiano, quien poco antes de morir la vende no a uno de los muchos propietarios tarmeños que mostraban interés en adquirirla, por una serie de ventajas (entre ellas, su cercanía a la ciudad de Tarma), sino a

1 El autor señala la siguiente data: París, 29 de agosto de 1976 (Ribeyro, 1994, III, p. 150).

2 Utilizamos “fábula” como sinónimo de historia, es decir, la materia contada.

un compatriota suyo, Salvatore Lombardi, quien vive en Lima, dedicado a otras actividades económicas, pero que por razones de salud decide dejar la ciudad y por ello vende sus bienes, junta la cantidad contante y sonante que pedía Paternoster y de ese modo deviene en flamante dueño de la casa hacienda más admirada y deseada por los propietarios de esa zona dedicada a las prósperas labores de la ganadería y la agricultura.

Salvatore Lombardi nunca había estado en la sierra, pero por el clima favorable a su alicaída salud optó por irse a vivir a esa alejada región. En efecto, se mudó a El Rosedal y dejó encargado a su único hijo, Silvio Lombardi, el cuidado de los bienes que poseía en Lima. Cabe agregar que los vínculos entre padre e hijo no fueron muy buenos, porque el primero de ellos condenó al segundo, desde su juventud, a que se dedicara a atender el negocio de la ferretería, para lo cual, incluso, lo obligó a abandonar los estudios y el aprendizaje del violín, instrumento que el hijo amaba con especial intensidad³.

Sin embargo, fue muy breve el tiempo que Salvatore vivió en El Rosedal. Aunque había ido decidido a remodelar la casa hacienda y renovar el mobiliario y otros enseres, al poco tiempo murió, y su hijo Silvio que tampoco había viajado jamás a la Sierra se vio en la necesidad de ir hasta ese remoto lugar para recoger el cadáver de su padre y traerlo de vuelta a Lima para su entierro.

Si bien ese primer viaje fue rápido, Silvio tuvo oportunidad de conocer y apreciar las instalaciones de El Rosedal, pero como a sus cuarenta años no le resultaba muy atractivo asumir, de súbito, la administración de un inmueble tan grande y con tanta producción y personal que trabajaba allí, consideró la posibilidad de vender su propiedad y renunciar de la obligación de ocuparse de ella. Una reflexión posterior lo hizo cambiar de parecer y pensó que debía conservarla y nombrar un administrador que se encargara de la marcha del bien. Para ejecutar sobre el terreno las medidas adecuadas, el hijo del inmigrante italiano fallecido se trasladó nuevamente a El Rosedal y en esta oportunidad sí pudo apreciar el valor arquitectónico y aun artístico que poseía ese lugar del cual se había vuelto propietario por ser descendiente de Salvatore Lombardi.

3 Algunos relatos en los que Ribeyro explora las relaciones padre-hijo son “Al pie del acantilado”, “La botella de chicha”, “Páginas de un diario” y “Las botellas y los hombres”. Véanse los respectivos análisis en González, 2010a.

Es a partir de este encuentro y descubrimiento que comienzan plenamente las relaciones de acercamiento y de compenetración que se producen entre un ser que está en la madurez de la vida (tiene cuarenta años), que, sin embargo, no ha encontrado un sentido a su existencia, y una propiedad que poco a poco se transforma en el objeto de deseo o de valor de este protagonista que había pasado toda su vida en Lima. Y gracias a haber renunciado a morar en la ciudad capital y optado por fijar su residencia en ese lugar idílico, Silvio no solo llegó a “apropiarse” del valor económico y de la valía espiritual y simbólica de su nuevo hogar, sino que se sintió con el ánimo para realizar una serie de acciones importantes que le dieron grandes emociones: examinó el rosedal y descubrió el significado de este, ofreció un concierto de violín a sus vecinos, llegó a enamorarse de su sobrina Roxana y le organizó una gran fiesta para celebrar sus quince años. De ese modo se integró a ese mundo de hacendados dedicados a la agricultura, a la ganadería y a disfrutar, a su manera, de los placeres de la vida.

EL MODELO ACTANCIAL EN “SILVIO EN EL ROSEDAL”

Consideramos pertinente realizar el análisis de este relato con el auxilio del modelo actancial (MA), ideado por A. J. Greimas, como parte de su método semiótico de examen de textos narrativos, de naturaleza verbal (cuentos literarios) o extraverbal (relatos cinematográficos, cómics, etcétera⁴). Además, este cuento de Ribeyro ofrece aspectos interesantes en relación con las ventajas de emplear el citado modelo. Como también lo señalamos más adelante al examinar otro gran texto narrativo de nuestro autor (“La juventud en la otra ribera”), el dispositivo metodológico escogido para empezar a producir un conocimiento sobre el objeto de estudio propone al exégeta una visión de conjunto del desarrollo de las acciones, realizado por los actantes, que se insertan en una estructura que determina el sentido de su participación en la historia en marcha, desde su inicio hasta su desenlace.

Ingresemos a trabajar con el MA y al hacerlo tendremos ocasión de ir definiendo el perfil de cada uno de los actantes y el funcionamiento de la estructura en su conjunto, porque dicho modelo es un sistema en

4 En páginas anteriores ya hemos utilizado este modelo, que es también la base metodológica del curso de Semiótica Narrativa que hemos dictado en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, durante varios años.

el que existe, en cada instancia, una interacción e intertextualidad que involucra a todos los elementos que forman parte de él.

Tomando en cuenta la presentación de la historia que hemos efectuado líneas atrás, cabe señalar que el actante más importante y el que desencadena el desarrollo de los hechos registrados por el narrador es el objeto de deseo o de valor, que en el caso de “SER”⁵ es la casa hacienda El Rosedal, que si bien no es un ente viviente, sino una propiedad inmueble, reúne todos los requisitos para ser considerado, en el plano discursivo, un actor, y en el plano semionarrativo, un actante.

Quizá sea conveniente, también, detenernos en los conceptos que acabamos de enunciar. Con respecto a la noción de actor⁶, se entiende que este es un ser que posee un nombre o sobrenombre, ocupa un lugar determinado en el espacio y en el tiempo, dimensiones en las que existimos todos los seres y cosas que somos parte de la realidad, un término de imprecisa significación pero que se emplea⁷. También las cosas, de algún modo, llegan a asumir el perfil de actor o algo equivalente, como ocurre con la casa hacienda, que posee un nombre, El Rosedal, con el cual es conocido por todos quienes saben de su presencia y ubicación en un determinado lugar de la geografía andina. Además, es lícito atribuirle un comportamiento en tanto sirve de vivienda a los que la habitan y produce una diversidad de bienes (productos agrarios), a la vez que hace posible la crianza de animales que son parte del patrimonio del bien inmueble⁸.

El concepto de actante es más restringido y técnico. Su empleo se produce en el campo del análisis semiótico-narrativo y cabe definirlo como un rol o papel ejercido en cualquiera de los niveles de las estructuras semionarrativas. Veamos este aspecto con relación, precisamente, al actor, El Rosedal. Sin perder su condición de tal, en el plano actancial puede asumir el rol de objeto de valor, es decir, el de un ente que en base a

5 “SER” son las siglas de “Silvio en El Rosedal”. En este cuento, el narrador resalta el valor de las letras, como componentes de las palabras.

6 El término “actor” que alude a un ser está vinculado a la actorialización, proceso que, a su vez, pertenece a la sintaxis discursiva, la cual se ubica en el plano general de las estructuras discursivas (las más externas) del relato.

7 Para los fines operativos, “actor” es una noción que en un plano más generalizado equivale al de “personaje”.

8 Incluso desde el punto de vista jurídico es válido decir que, en tanto bien inmueble, reconocido por las leyes respectivas, y por tanto susceptible de ser comprada o vendida, El Rosedal es una persona jurídica y puede ejecutar actos, representada por su propietario o apoderado.

sus diversos atributos llega a poseer un valor, una importancia para otro actante, en especial, el sujeto del deseo, el cual intentará “apropiarse” del citado objeto de valor.

Si se consideran los elementos de la historia aportados por el narrador, se comprueba que antes del inicio de esta *El Rosedal* era propiedad de un actor, Carlos Paternoster, de ascendencia italiana, quien, aunque está contento con la riqueza y poder que le reporta su propiedad, y por tanto cabe decir que está en conjunción con su objeto de valor (la casa hacienda); sin embargo, la ofrece en venta, la pone al alcance de quien pueda pagar el precio que él pide. Al convertir a *El Rosedal* en un bien a disposición de todos los posibles compradores, Carlos Paternoster (actor) asume el rol actancial de destinador, que oferta su propiedad y al hacerlo la transforma en un objeto de valor libre; y los hipotéticos compradores pasan a tener el rol actancial de destinatarios. Además, se les puede considerar como actantes oponentes, porque son rivales entre sí, en su propósito de ganar la propiedad de ese predio.

Establecida esta situación comunicativa actancial (destinador - objeto de valor - destinatarios) y comercial (vendedor - bien inmueble - posibles compradores), el desarrollo de los sucesos trae consigo la participación de otros actantes: en primer lugar, el sujeto del deseo, aquel que quiere comprar *El Rosedal* y lo hace. Ese rol lo acapara el actor Salvatore Lombardi, también de origen italiano, quien entra en pugna con los demás interesados en adquirir el preciado bien (en especial, los hacendados tarmeños, cuyas heredades son vecinas de la codiciada casa hacienda). En efecto, en la lucha por hacerse del bien, Salvatore Lombardi es el único que reúne el dinero en efectivo que exigía Paternoster para transferir la citada propiedad. A ello cabe destacar que el nuevo dueño de *El Rosedal* vivía y trabajaba en Lima, nunca había estado en la sierra, pero por prescripción médica debía mudarse a un clima más benigno que el de la ciudad capital y como ya no estaba en condiciones de regresar a su añorada Tirole, ubicada en la lejana Italia, optó por comprar esta propiedad situada en la provincia de Tarma.

Ya en posesión de su reciente adquisición, Salvatore viaja a conocer *El Rosedal* y a instalarse en sus dominios. Hace algunas inversiones para mejorar la raza de sus sementales y adquiere algunos muebles y materiales para modernizar la casa hacienda, y gozar de una mayor comodidad. Con base en estos datos, no es inexacto afirmar que don Salvatore está en conjunción plena con su objeto de valor, al que ha llegado a apreciar más después de recorrerlo con más detalle.

Empero, en el plano de la temporalidad (real y ficticia) suelen presentarse imprevistos. Y ello es lo que ocurre: al poco tiempo de haberse mudado a El Rosedal y de haber dejado en Lima, encargado de los negocios, a su único hijo, Silvio Lombardi, el padre de este y dueño del predio más apetecido de toda la zona muere súbitamente. Al producirse este luctuoso suceso, jurídicamente Silvio, en su condición de hijo, pasa a convertirse en el propietario de aquel. Este detalle es importante, porque, en efecto, el nuevo dueño hereda el bien, pero no lo considera de inmediato como un objeto de valor porque es ajeno al mundo de la sierra en el que se ubica la propiedad, nunca había fungido de hacendado y no es fácil que asuma este rol temático. Por ello es que, en principio, pensó en vender El Rosedal para deshacerse de la tarea de administrarlo.

Lo que ocurre posteriormente es que Silvio Lombardi experimenta un interesante proceso de percepción, de acercamiento y de admiración de la casa hacienda hasta que esta llega a transformarse plenamente en un objeto de valor muy peculiar porque obliga a Silvio a realizar un esfuerzo cognoscitivo para descubrir sus distintas facetas de significación. Transcribamos algunas líneas que ilustran el impacto que causó en el protagonista la visión del bien inmueble:

La hacienda la había visto muy de paso, cuando tuvo que venir precipitadamente de Lima para recoger el cadáver de don Salvatore y conducirlo al cementerio de la capital.

Pero ahora que volvió con mayor calma quedó impresionado por la belleza de su propiedad. Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical. (Ribeyro, 1994, III, p. 127)

El narrador incluye, en varios pasajes, descripciones de las diferentes partes de la gran construcción que se extiende a lo largo de un espacio amplio y colinda con bosques y cimas que armonizan. Pero lo que constituye una especie de clave para apreciar el valor arquitectónico especial del bien es aquella expresión en la que se caracteriza su estructura esencial: “Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical” (Ribeyro, 1994, III, p. 127).

Para demostrar la certeza de su apreciación, se describe cada uno de los componentes de la propiedad (la casa, con sus pisos; el rosedal, la huerta y el campo abierto en el que hay alfalfares y praderas de pastoreo).

Mención especial merece la presentación del rosedal, que da nombre al cuento y que es un lugar que adquirirá una significación especial para Silvio Lombardi en el curso de su descubrimiento de aquel sitio, el cual, guardando las distancias, llega a elevarse a la categoría de un elemento simbólico, de un eje que ayuda a profundizar en el conocimiento del mundo que nos rodea⁹. Transcribiremos las líneas respectivas en las que se destaca el perfil de dicho paraje:

Tras la casa estaba el rosedal, que daba nombre a la hacienda. Era un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año. Había rosas rojas y blancas y amarillas y verdes y violeta, rosas salvajes y rosas civilizadas, rosas que parecían un astro, un molusco, una tiara, la boca de una coqueta¹⁰. No se sabía quién las plantó, ni con qué criterio, ni por qué motivo, pero componían un laberinto¹¹ polícromo en el cual la vista se extasiaba y se perdía. (Ribeyro, 1994, III, p. 128)

Es indudable que en “Silvio en El Rosedal” lo espacial adquiere una significación singular, razón por la cual el libro de Javier de Navascués (2004) es de mucha utilidad porque ayuda a analizar y valorar el rol que desempeñan los diferentes aspectos espaciales, tanto los naturales como los creados por el ser humano. Por ello también es lícito decir que en este relato lo más relevante es el conocimiento de la dimensión espacial que consigue el protagonista, un ser especialmente competente para desplegar sus habilidades cognoscitivas.

Desde el punto de vista actancial, según ya lo hemos señalado, el texto que estamos estudiando es muy instructivo porque nos enseña a comprender muchos aspectos que conciernen al modo en que se vinculan el sujeto del deseo con su objeto de valor, pues no siempre este último posee ese rol actancial indiscutible desde el comienzo. Aunque una vez que lo detenta llega a alcanzar una relevancia material, cognoscitiva y simbólica de primer orden, como ocurre con el rosedal, que por

9 Según hemos indicado, el rosedal adquiere un estatus especial como un objeto que facilita un conocimiento singular a quien llega hasta él y observa desde allí todo lo circundante. En ese sentido, el rosedal evoca el aleph, objeto mágico del cuento de Borges, del mismo nombre (Cf. Borges, 2016, p. 330).

10 Un estudioso español nos ha enseñado a valorar la importancia de las rosas y de otros objetos de la naturaleza presentes en los cuentos de Ribeyro. Este relato es muy rico también en este aspecto (De Navascués, 2004, pp. 57-86).

11 La referencia al laberinto remite también a otro cuento de Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, que figura en el libro antes citado.

un mecanismo metonímico (la parte por el todo) no es solo el nombre del lugar donde imperan las rosas, sino de toda la gran propiedad.

Y para demostrar el extraordinario poder que detenta la casa hacienda, con el rosedal como eje de todo aquel espacio andino, examinaremos la manera en que la existencia de Silvio Lombardi experimenta no uno sino sucesivos cambios en su modo de vida, a partir del momento en que El Rosedal deja de ser para él un lugar cualquiera y se transforma en el centro de su actividad existencial, en especial en su dimensión cognoscitiva.

HACENDADO O INVESTIGADOR

Si bien Silvio asume sus obligaciones como el hacendado que se preocupa por la producción agraria y ganadera de su pertenencia, y compite con los otros propietarios, a la vez que participa en las actividades sociales y festivas que se realizan a lo largo del año, lo más importante para él es tratar de conocer lo mejor posible las características y los secretos de ese espacio que está pleno de formas, de detalles que él va descubriendo paso a paso. El proceso cognoscitivo se inicia mediante un recorrido por las partes elevadas que circundan a la construcción arquitectónica, descubre zonas boscosas y rocosas, y una vez que llega a la cima, desde allí observa panorámicamente la hacienda y comprueba que la extensa propiedad posee la forma de un triángulo, y en la que la casa ocupa la parte más estrecha, para luego abrirse como un abanico. Luego concentra su mirada en el rosedal y advierte la presencia de algunas formas que despiertan su curiosidad. En su propósito de despejar el enigma de ese lugar que tanto lo atrae, insiste en seguir rondándolo y así termina encontrándose con una torrecilla en el ala central que parecía un elemento aberrante, pero después de observarlo pensó Silvio que había sido hecho para observar el rosedal.

Como no podía acceder a ese minarete porque la escalera estaba en estado calamitoso y podía venirse abajo en cuanto él intentara subir, ordenó a uno de los hijos de Pumari, su capataz, que reparara la vía de acceso a la torrecilla. Solucionado el problema, Silvio ascendió y contempló a sus anchas el espectáculo de las rosas y al hacerlo se dio cuenta de que estas, en realidad, “componían una sucesión de figuras”. Este suceso es clave en el desarrollo del relato y le confiere a este la categoría de un texto que invita al protagonista a realizar una tarea de

exégesis. Por ello es que partir de ese momento Silvio asume el papel de criptógrafo¹².

Dada la importancia de ese pasaje, lo transcribimos para que el lector aprecie el giro que vive el personaje en los dos niveles. En el nivel discursivo, asume, según hemos indicado, el rol temático de criptógrafo y en el nivel actancial, retoma de un modo especial su papel de sujeto de estado, porque no le interesa solo la posesión del bien inmueble, sino el del conocimiento en sí. Veamos esta gran transformación que produce un estado de exaltación en el hijo del difunto Salvatore Lombardi:

No tuvo ojos más que para el rosedal, todo el resto no existía para él y pudo así comprobar lo que viera desde el cerro: los macizos de rosas que, vistos desde el suelo, parecían crecer arbitrariamente, componían una sucesión de figuras. Silvio distinguió claramente un círculo, un rectángulo, dos círculos más, otro rectángulo, dos círculos finales. ¿Qué podía significar? ¿Quién había dispuesto que las rosas se plantaran así? Retuvo el dibujo en su mente y al descender los reprodujo sobre un papel. Durante largas horas estudió esta figura simple y asimétrica, sin encontrarle ningún sentido. Hasta que al fin se dio cuenta, no se trataba de un dibujo ornamental sino de una clave, de un signo que remitía a otro signo: el alfabeto Morse. Los círculos eran los puntos y los rectángulos las rayas. En vano buscó en casa un diccionario o libro que pudiera ilustrarlo. El viejo Paternoster solo había dejado tratados de veterinaria y fruticultura. (Ribeyro, 1994, III, p. 134)

La singularidad de este pasaje es que introduce explícitamente en el espacio textual del cuento un nuevo modelo actancial, con los ejes respectivos y los actantes; estos últimos, por cierto, no son sino los actores que desempeñan determinados roles actanciales con los que avanza la trama de los sucesos de la ficción literaria. Cada avance se concreta mediante los llamados programas narrativos que son otros conceptos empleados en el análisis del texto. Ellos se ubican en el ámbito de la sintaxis narrativa de superficie (González, 2013a, p. 15).

12 Según el *Diccionario de la lengua española* (2014), “criptógrafo es la persona versada en criptografía, que cifra y descifra mensajes escritos con clave secreta”. Y la criptografía “es el arte de escribir con clave secreta o de un modo enigmático” (p. 664).

NUEVO MODELO ACTANCIAL CON EL MENSAJE SECRETO DEL ROSEDAL COMO OBJETO DE VALOR

Basándose en el modelo que ya conocemos y hemos empleado para analizar la casa hacienda de El Rosedal en tanto objeto de valor, a partir de este apartado utilizaremos esta herramienta en relación no con el bien inmueble en su totalidad, sino con el jardín de rosas que Silvio ha convertido en el centro de su atención y que ha podido observar con más detalle ayudado por la torrecilla que ofrece una mejor visión de dicho jardín. Examinando, precisamente, con más acuciosidad, el flamante criptógrafo cae en la cuenta de que la distribución de las rosas no es gratuita¹³.

¿QUIÉN ES EL DESTINADOR?

Al ponerse a pensar en el significado de lo que tiene frente a sí como un reto para su capacidad receptiva e interpretativa, Silvio concluye que alguien ideó, diseñó y construyó o mandó hacer esas formas que luego él asocia a determinadas figuras; con lo cual da un paso importante en su trabajo de interpretación del sentido del lugar, porque transforma lo cósico del jardín en una figura, que ya es una especie de estilización del sitio. Ese alguien es justamente el destinador (cuya identidad como actor es desconocida) y cuyo propósito es hacer que esa forma se convierta en un objeto de valor, que, a su vez, imponga en un momento posterior la presencia de un destinatario, es decir, de alguien que a partir de la percepción de la forma material consiga llegar a captar la figura simbólica.

EL OBJETO DE VALOR Y EL DESTINATARIO

Quien quiera que haya sido el destinador, cabe afirmar que este también ha actuado guiado por el rol temático de criptógrafo, pues ha elaborado un mensaje con una clave secreta; ha empleado la forma de las rosas para expresar a través de ellas un significado, pero como el destinatario

13 En este proceso de “apropiación” (programa narrativo importante), del rosedal, Silvio se apodera, primero, de los elementos del rosedal que impactan a sus sentidos: su vista se maravilla con la belleza de las flores; su olfato, con el perfume de las rosas y de las frutas; y su gusto, con el sabor de los duraznos de la huerta próxima al rosedal. Por otro lado, no olvidemos que don Salvatore, padre de Silvio, murió atragantado con la pepa de un durazno. El hijo recordó este suceso cuando tuvo ocasión de probar la dulce y jugosa fruta y comprendió la gula de su progenitor.

llega a advertirlo, la relación significativa, además está mediatizada por el empleo del código Morse, en el cual cada círculo constituido por las rosas equivale a un punto, y cada rectángulo a una raya. Al hacer estos descubrimientos, Silvio está interviniendo en su rol actancial de destinatario especializado porque en este caso el objeto de deseo es un mensaje cifrado en forma criptográfica, y es que los puntos y rayas del código Morse, a su vez, deberán traducirse al lenguaje verbal, en el que unos y otras se asocian a las letras de la escritura convencional, y establecida la correspondencia se estará en condiciones de encontrar el significado oculto. Cabría observar que Silvio ha sido el único destinatario que ha conseguido instituirse como tal frente al objeto propuesto por el anónimo destinatario, aunque por las características de su trabajo se infiere que es un actor ilustrado, quizá un arquitecto con inclinaciones estéticas.

EL SUJETO DEL DESEO. AYUDANTES Y Oponentes

Una vez que Lombardi hijo descubre que hay un enigma por descifrar, toma la decisión de encargarse de ese reto, y con ello pasa a convertirse en sujeto del deseo que no solo anhela (sujeto de estado) sino desarrolla acciones concretas para resolver el acertijo (sujeto operador)¹⁴. Puesto que la tarea no es fácil, el narrador establece una especie de estado de la cuestión acerca de los ayudantes y oponentes que voluntaria o involuntariamente asumen esos roles actanciales en este momento singular del desarrollo de la trama del relato.

Su principal y circunstancial oponente es su ignorancia con respecto al conocimiento de los valores sígnicos del código Morse y su correspondencia con los signos de la escritura. En esa misma línea y según el parecer del narrador, Carlos Paternoster, el propietario anterior también lo es porque no dejó ningún libro sobre el citado código y solo se preocupó de coleccionar tratados sobre cuestiones agrarias.

En cuanto a los ayudantes, consideremos que el principal de ellos es el código Morse porque contiene la información sobre los significados de

14 El arduo trabajo de descifrador que realiza Silvio nos hace recordar el que realiza un personaje de *Cien años de soledad* (1967), la novela emblemática de García Márquez. El personaje se llama Aureliano Babilonia Buendía, hijo de Mauricio Babilonia y de Meme; él pertenece a la penúltima generación de los Buendía y mantiene relaciones con su tía Amaranta Úrsula y es el que llega a descifrar totalmente los manuscritos de Melquiades (García Márquez, 2007, p. 598).

los signos y sus equivalentes. Pero como desconoce las claves, él mismo viaja a Tarma, busca en librerías el texto iluminador pero no lo consigue. Su salvador es el telegrafista, quien le proporciona las claves, no en el momento pues está ocupado, pero al día siguiente se las hace llegar con el lechero.

Y ya en posesión de los datos, Silvio procedió a hacer la conversión de “los puntos y rayas en letras y se encontró con la palabra RES” (Ribeyro, 1994, III, p. 134). Asumiendo que esas letras constituían una palabra, le asignó a esta los diferentes significados que él conocía. El primero fue señalar que “Res”, significa “un animal, sin duda, un vacuno, como los que abundan en la hacienda”. Pero ese significado no revelaba nada. Después recordó que, en latín, “res” equivalía a “cosa”. “Pero ¿qué era una cosa? Una cosa era todo¹⁵. Todo era una cosa, pero de nada servía saberlo”. Sin duda, los dos significados no lo conducían a ningún lado, lo dejaban tan perplejo como al principio. Hizo una pequeña tregua en su labor, empero la obsesión por arribar a alguna parte lo condujo a ejecutar una pequeña operación. Le dio la vuelta a la palabra y obtuvo el vocablo “SER”.

Este nuevo hallazgo lo entusiasmó por un momento y luego volvió a hundirse en el desánimo porque “al poco rato comprobó que SER era una palabra tan vaga y extensa como COSA y muchísimo más que RES. ¿Ser qué, además? SER era todo. ¿Cómo tomar esta palabra, por otra parte, como sustantivo o como verbo infinitivo? Durante un rato se rompió la cabeza” (Ribeyro, 1994, III, p. 135).

Al comprobar que estaba en un callejón sin salida decidió otorgarse un descanso. Retomó su condición de hacendado y de participante en la vida social de tal, frecuentó Tarma y hasta asistió a una fiesta como las de antes, reconoció a sus antiguos participantes, pareció recuperar el entusiasmo por la reunión, pero su preocupación seguía siendo su inconclusa labor de criptógrafo. Estaba en esas cavilaciones cuando su mente abrió una nueva opción. Concluyó que “SER” no era una palabra sino una sigla.

Asumiendo esta convención, Silvio empleó las siglas RES o SER para ir generando combinaciones de palabras, algunas con cierta coherencia y otras francamente ilógicas o disparatadas. Y por ese camino no llegó

15 La referencia a las cosas nos hace recordar un texto poético de Jorge Luis Borges, en su libro *Elogio de la sombra* (1969), en *Obra poética* (2011). Al respecto, véase nuestro artículo publicado en el número 44 de la revista cusqueña *Sieteculebras* (2018, pp. 36-42).

a ningún lado ni descubrió nada significativo en relación con lo que él buscaba. Este fracaso lo condujo a experimentar el paso del tiempo y tomó conciencia de que su vida carecía de sentido.

LLEGADA DE LA PRIMA Y DE LA SOBRINA

Silvio estaba en una situación de incertidumbre y estancamiento, cuando desde Italia recibe una carta de su prima Rosa Eleonora Settembrini, quien le escribe contándole que ha sufrido la desgracia de ser abandonadas por el marido ella y su hija; por ello, le pide que las reciba a ambas en su casa hacienda. Al dueño de El Rosedal no le convence mucho la petición de un familiar a quien no ha visto nunca, pero decide recibirlas.

Cuando ambas llegan a la casa hacienda, es su sobrina Roxana Elena Settembrini la que le produce un impacto mayúsculo con su belleza quinceañera. La presencia de las dos mujeres causará cambios importantes tanto en la propiedad como en el dueño. En primer lugar, la prima, Rosa Eleonora, se hace cargo de la administración de la hacienda y logra que recobre un nuevo auge productivo. Toma contacto con los demás hacendados, participa en algunas de sus actividades porque su propósito es encontrar un buen partido para casar a su hija.

A su vez, Silvio Lombardi estaba entusiasmado con la presencia de su sobrina y descubrió con alegría que el nombre de la joven italiana, Roxana Elena Settembrini, coincidía con una de las siglas que él había establecido, RES. Por otro lado, la coincidencia de que su sobrina iba a cumplir quince años resultó un buen motivo para organizar una fiesta en su homenaje. Hemos indicado en algún otro momento que el motivo festivo es una constante en varios de los relatos de Ribeyro, correspondientes a diversas etapas creativas del autor. Sin salirnos del texto que estamos analizando, considero conveniente señalar que en el otro gran cuento de este volumen, "La juventud en la otra ribera", la organización de una fiesta también es tópico importante en el desarrollo de la ficción¹⁶.

A su vez, en el cuento cuyo protagonista es Silvio, la celebración del cumpleaños adquiere el carácter de un suceso que pasó a formar parte de los anales de la provincia, porque el dueño de la casa hacienda no escatimó ningún gasto ni esfuerzo para ofrecerle a su sobrina un homenaje

16 Véase el análisis de este relato en la segunda parte de este trabajo.

inolvidable. La generosidad desplegada por Lombardi obedecía a la gran admiración que él sentía por su pariente, admiración que podía confundirse con el amor de un hombre mayor por una jovencita, que además era su pariente¹⁷.

Empero, por su propia juventud, Roxana Elena Settembrini, después de haber aparecido de un modo espectacular en el escenario de su fiesta y de cumplir con el rito de bailar con su tío, despertó el interés de todos los jóvenes solteros, hijos de los hacendados tarmeños, deseosos de lograr la atención de la cumpleañera. Discretamente, Silvio seguía el desarrollo del animado baile e identificaba a cada una de las parejas de su sobrina, hasta que se dio cuenta que ella no cambiaba de acompañante. Y el afortunado pretendiente que parecía haberse impuesto a los demás era nada menos que Jorge Santa Lucía, el hijo del hacendado más próspero de la zona. Al hacer esta constatación, Lombardi abandonó el escenario de la fiesta y se dirigió hacia el lugar que había sido y era el centro de su atención.

Se ubicó en el minarete, vio todo y no descubrió nada; entonces cogió su violín y tocó como nunca lo había hecho, aunque nadie lo escuchó, salvo el omnisciente narrador, único e invisible testigo de esta performance artística que reivindica a Silvio consigo mismo, con su pasado y su presente, porque en su infancia su sueño era tocar el violín, afición artística apoyada por su madre, pero no por su padre, quien a la muerte de ella lo alejó del cultivo del instrumento y lo destinó a tareas prosaicas, como la de atender el negocio de la ferretería. Por ello, tocar esa noche especial era realizar, aunque tardíamente, el sueño de su niñez y honrar el recuerdo de su progenitora, que alentó en su hijo la vocación artística.

Ofrecer un concierto para sí mismo y el silencio que lo rodeaba constituía, además, un desagravio personal, porque él en una oportunidad se esforzó por organizar un concierto dedicado a la gente de su entorno (los hacendados, las autoridades de Tarma). Desplegó una gran actividad para montar un espectáculo de primera calidad, y en efecto logró plasmar un gran concierto, pero el público no estaba preparado para

17 Este tipo de relación sentimental es comparable al vínculo sentimental que une a Florentino Ariza por su sobrina América Vicuña, en la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985), del escritor Gabriel García Márquez (González, 2016). El artículo que escribí sobre esta obra fue leído en el acto de mi incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, en mayo del 2015.

apreciar tamaña expresión musical y por ello no fue capaz de estar a la altura del talento de Silvio y este quedó un tanto frustrado. En cambio, la ejecución a solas resultó perfecta e insuperable.

Y con ese final abierto concluye “Silvio en El Rosedal”, uno de los grandes relatos de Ribeyro, magistralmente construido como una historia con un protagonista singular y pleno de todos los ingredientes que le otorgan al relato el valor que los lectores quieren encontrar en un texto narrativo. Como quería el crítico Alberto Escobar¹⁸, en este cuento, que además presta su nombre al libro en el que está incluido, se produce una suerte de “simbolización trascendente de la realidad”. Esto quiere decir que la existencia del protagonista es plenamente representativa de la vida de todo ser humano, en tanto es fruto de la búsqueda por encontrar el sentido del existir. Silvio lucha una y otra vez, como Sísifo, porque su paso fugaz por el mundo no sea un acto gratuito, sino una experiencia plena y gratificante.

PROGRAMAS NARRATIVOS MÁS RELEVANTES

El relato estudiado corresponde al modelo del cuento resumen en cuanto recrea una parte significativa de la vida de uno o más actores o personajes. En este caso, el narrador sigue los hechos de la existencia de Silvio Lombardi desde el momento en que este asume la propiedad y la posesión de “El Rosedal” hasta varios años después, lapso en el cual el devenir del protagonista transcurre mediante el desempeño de roles temáticos que se hacen relevantes, de acuerdo a las circunstancias y a la interacción del dueño de la hacienda con los demás personajes del entorno en que se desarrollan los sucesos. Silvio es, pues, hacendado, candidato a matrimonio, criptógrafo, concertista, pretendiente secreto de su sobrina Roxana Elena que también fue un objeto de valor muy anhelado por Silvio, pero no llegó a lograr el amor de la joven. Veamos la relación de algunos cambios que constituyen programas narrativos.

18 Alberto Escobar, poeta, lingüista y crítico literario, miembro de la generación del 50, fue amigo de Julio Ramón Ribeyro y lo alentó en su trayectoria de escritor, sobre todo en sus inicios (Ribeyro, 2008, p. 14).

PROGRAMA NARRATIVO DE APROPIACIÓN

Salvatore Lombardi, padre de Silvio y fugaz dueño de “El Rosedal”, se convirtió en tal gracias a la compra que realizó con su propio peculio, es decir, con el dinero que había logrado reunir en sus años de propietario de la ferretería.

A su vez, cabe señalar que Silvio Lombardi, protagonista del relato, efectuó varios programas narrativos de apropiación de naturaleza diferente, porque él, más que un hombre pragmático o un hacendado interesado en la producción lechera y en el lucro correspondiente, era un ser dado a la búsqueda del conocimiento, a la reflexión, al disfrute de los placeres estéticos que ofrecen la naturaleza, el arte y alguna otra actividad existente en el mundo. Tomando en cuenta estos criterios podemos señalar algunos ejemplos de dichos programas.

Silvio se apropió de los dones del rosedal mediante el poder de sus sentidos: con el de la vista, captó los colores y detalles de las rosas; su olfato le ayudó a disfrutar de los perfumes de las flores y de las frutas; y el gusto le sirvió para degustar la calidad de las frutas, en especial del durazno. Transformó el jardín en un objeto de conocimiento y se apropió de la clave supuesta o legítima de las figuras que descubrió en las formas de las rosas¹⁹.

PROGRAMAS DE ATRIBUCIÓN

Su condición de propietario de El Rosedal la consiguió con ayuda de las leyes de la herencia. El ser hijo del difunto Salvatore lo convirtió en el único dueño de la codiciada propiedad ubicada en la provincia de Tarma. A su vez, Silvio otorgó un lugar donde vivir a su prima Rossana y a su sobrina Roxana mediante este mismo tipo de programa. Actuó del mismo modo cuando ofreció el concierto de violín a sus vecinos de la zona, aunque estos no supieron valorar la calidad del presente musical.

19 La importancia que le concede Ribeyro a la música como un motivo relevante en varios de sus cuentos acerca a este autor a la figura de Edgardo Rivera Martínez, quien en su novela *País de Jauja* (1993) y en varios de sus cuentos concede al tópico musical un gran valor. También en el cuento “La juventud en la otra ribera”, Ribeyro hace gala de un conocimiento tanto de la música clásica como de la contemporánea.

PROGRAMAS DE RENUNCIA

También este tipo de programa se hace presente en el relato estudiado. Un primer caso se aprecia cuando Silvio que había pensado vender El Rosedal, cambia de idea después de recorrerla y de conocerla, y renuncia al plan de transferir la propiedad y más bien ratifica su condición de propietario. Otra renuncia importante se produce cuando el protagonista decide dejar Lima y mudarse a vivir en El Rosedal. Este traslado es importante, dada la condición principal que ostenta Lima por ser la ciudad más grande, moderna y cosmopolita del Perú. Considérese, además, que Silvio podría haber elegido una ciudad de Italia, pues su padre provenía de ese país. En el plano de lo personal, cabe decir que renuncia a casarse con cualquiera de las muchas solteras que se le acercan con el fin de que dé término a la soltería, pero el casadero más codiciado del lugar se mantiene firme en su decisión.

“SILVIO EN EL ROSEDAL”, EL RELATO MÁS ESTUDIADO

Cabe decir que “Silvio en El Rosedal” es uno de los relatos más comentados por destacados críticos peruanos y extranjeros. Consideramos que las varias interpretaciones planteadas ratifican el carácter polisémico de todo gran texto literario. Por ello, no cabe invalidar ninguna de las propuestas exegéticas, porque es indudable que cada de ellas encierra una clave enriquecedora, pero no agota los posibles sentidos que están encerrados en el universo narrativo del relato (De Navascués, 2004, p. 80; Esteban, 2014, p. 62).

En lo personal, y considerando las claves que han elaborado tan distinguidos críticos alrededor de las significaciones posibles de “Silvio en El Rosedal”, pensamos que el texto de Ribeyro ilustra sobre todo la competencia exegética del protagonista en tanto lector y escritor. Esta interpretación se basa en la idea de que aquel posee en su personalidad una tendencia a transmutar todo aquello que lo rodea en una suerte de texto, de objeto susceptible de ser considerado como un mensaje que hay que descifrar a través de un trabajo de exégesis. Esta característica se aprecia, sin duda, cuando Silvio descubre el jardín y se dedica a observarlo de manera especial²⁰.

20 En el artículo “Silvio en El Rosedal: la celebración del autoengaño” se ofrece una interpretación del relato con la que, en parte, concordamos y en otra, discrepamos. Lo cual es usual en la crítica (Vega, 2009, pp. 99-105).

Fiel a su proclividad a textualizar todo lo que observa, examina una y otra vez las formas de las rosas y llega a la conclusión de que aquellas no son solo eso sino también figuras geométricas. Enseguida intuye que esas figuras (círculos y rectángulos), a su vez, corresponden a puntos y rayas del código Morse. La acuciosidad con que progresa Silvio en su quehacer indica que no es un simple lector, sino, sobre todo, un ducho criptógrafo, es decir, como ya hemos indicado, una persona que sabe cifrar o descifrar mensajes que encierran un enigma o secreto.

En efecto, es de ese modo como Silvio encara la tarea en que está concentrado. Una vez que ha establecido la identidad del código en que, según su hipótesis, está cifrado el mensaje (el Morse), se propone conseguir a como dé lugar las claves de dicho código. Recordemos que no fue fácil hacerlo, pero en posesión de los datos que le hace llegar el telegrafista de Tarma, el protagonista hizo la conversión y encontró que dichas figuras daban como resultado la breve palabra “RES”. Exploró, como sabemos, los posibles sentidos del breve monosílabo; igual operación cumplió con la palabra “SER”, revés de la anterior. Incluso considerando a esta como sigla, generó algunas frases que tenían como inicial cada una de las tres letras; por ejemplo: “Soy Excesivamente Rico”, o “Sábado Entrante Reparar”. Pronto comprendió que este ejercicio de producción textual no lo llevaba a ningún lado o solo le hacía crear expresiones incoherentes.

Pero fiel a su vocación de revelar algo que las letras escondían, volvió a la carga sobre sus ya conocidas palabras y les encontró otros sentidos. Creyó comprender, ahora, que la sigla “RES” se relacionaba con la naturaleza productiva y ganadera de su casa hacienda y entonces decidió dedicarse a incrementar la cantidad de reses y a mejorar el rendimiento de las vacas lecheras. Y por este camino, en efecto, consiguió llevar su propiedad al tope de su producción. Y allí encontró un límite para seguir creciendo, y se produjo un estancamiento, que repercutió en el ánimo de Silvio, porque este se dio cuenta de que la opción elegida no le había producido ningún beneficio en lo personal. Él seguía sintiéndose igualmente vacío “y preguntándose para qué demonios había venido al mundo”.

Reiterando una costumbre que no podía abandonar, insistió en extraer alguna clave válida que escondía “RES”. Y así la relacionó nuevamente con la palabra “COSA”. Y al establecer esta conexión pensó que “se trataba tal vez de adquirir muchas cosas”. Dispuesto a superar esta

carencia “hizo entonces una lista de lo que faltaba y se dio cuenta de que le faltaba todo”. Al final, esta vía tampoco lo llevó a conseguir nada significativo. Confundido por el laberinto en el que se desenvolvía optó por invertir, una vez, más el orden de las letras y se reencontró con la palabra “SER”.

Su actitud consistió en tomar el término no solo como un verbo, sino como una orden. Consecuente con ese mandato se propuso examinar cuál era el estado de la cuestión con respecto a sí mismo. Comprobó que él no estaba siendo; es decir, no acataba la orden que bulle en cada espíritu humano. Establecida la falta pensó en llevar a la práctica algunos proyectos que lo condujeran a SER. Varios de ellos eran disparatados y los descartó, hasta que lo entusiasmó la idea de SER un violinista, como uno, Jascha Heifetz, cuya foto vio Silvio en la revista *Life*²¹, en los años de su niñez en Lima. En realidad, según hemos señalado, cuando niño el protagonista tuvo que renunciar a tocar el violín porque su padre lo obligó a trabajar en la ferretería. De modo que lo que hacía ahora era retomar ese sueño lejano. Y puso en ello un esfuerzo sin igual y al cabo de poco tiempo recuperó su habilidad interpretativa “y meses después ejecutaba ya solos y sonatas con una rara virtuosidad” (Ribeyro, 1994, III, p. 139).

Y cuando tuvo necesidad de contar con un maestro para continuar con su aprendizaje, la suerte lo ayudó porque encontró muy cerca un violinista que era un “músico y ejecutante genial” y con él siguió adelante. Se llamaba Rómulo Cárdenas y no solo le dio clases, sino que pensó que con él podía cumplir, en Tarma, el sueño de toda su vida: “tocar alguna vez el concierto para dos violines de Johan Sebastian Bach”. Ese proyecto unió más a los dos personajes y Silvio decidió llevar a la práctica su sueño: tocar con Rómulo e invitar a los hacendados de Tarma. Quiso hacer algo en grande y aprovechar para agasajar a sus vecinos. Lamentablemente, aunque había invitado a cien personas para el concierto y una cena, solo asistieron doce.

21 La revista *Life* no es una invención del narrador. No estamos seguros de su actual existencia, pero tuvo una enorme importancia. En las páginas de *Life* se produjo la célebre polémica entre dos escritores latinoamericanos: Julio Cortázar y José María Arguedas, en los años de la década de 1960. El cuento de Ribeyro menciona algunos datos de carácter referencial que muchos lectores manejamos, como parte de la enciclopedia cultural que poseemos en tanto miembros de una cultura.

Según el narrador, la interpretación musical fue extraordinaria. Silvio y Rómulo “cada cual sobre su instrumento crearon en esos momentos una estructura sonora que el viento se llevó para siempre, perdiéndose en las galaxias infinitas” (Ribeyro, 1994, III, p. 140). Por cierto, los asistentes no se dieron cuenta de que esa noche habían asistido “a un hecho artístico de valor universal”. Refiriéndose a este cuento, Elmore (2002) dice que el escrutinio de los textos, es decir, el proceso crítico, analítico y ético de la lectura ocupa así en “Silvio en El Rosedal” un lugar decisivo (p. 192).

En suma, Silvio Lombardi llega a constituirse en un actor que sin haber tenido una formación personal, educativa y cultural completa, supo enfrentar y resolver los retos que le presentó la vida; consiguió realizar algunos de los sueños de su infancia, en la que la figura de la madre (que murió muy temprano) le inculcó un gusto por la expresión artística. Y en otros planos más prosaicos, Silvio se desarrolló con un sentido común apreciable. Su primera decisión importante consistió en reconocer el valor material y simbólico de su propiedad heredada, la cual se convirtió en el eje de su existencia. También nos parece destacable que haya renunciado a vivir en una gran ciudad de la costa, como Lima, y se haya ido a vivir a una zona serrana, no a una ciudad (Tarma), sino a un espacio semirrural (la casa hacienda).

Transformado de pronto en un hacendado (rol temático que le era extraño), se esforzó en mantener y acrecentar el nivel de producción agraria y lechera y fue un buen competidor de los demás propietarios del lugar, con los que estableció un nivel de relación aceptable, pero guardó su independencia. Consciente de su personalidad, renunció a casarse con alguna candidata lugareña, y de ese modo salvaguardó los límites de su vida dada a la soledad. Retomó su gusto por la música clásica, alcanzó un buen nivel de competencia interpretativa, con el apoyo de un violinista, cuya calidad rescató y con el cual llevó adelante el proyecto de ofrecer un concierto para la comunidad tarmaña. Lamentablemente, la falta de cultura musical de los invitados impidió que estos se dieran cuenta del valor del concierto ofrecido.

Su altruismo no solo se manifestó en su deseo de brindar arte de primer nivel a sus vecinos, sino también en la decisión de ofrecer apoyo material a dos familiares que lo necesitaban: su prima Rossana y su sobrina Roxana. Aunque no había tenido ninguna relación con ellas, aceptó que ambas viajaran hasta El Rosedal y se quedaran a vivir allí. Impactado por la belleza de su sobrina y asumiendo su condición de pariente de la

joven, no dudó en organizar una gran fiesta para que Roxana celebre por todo lo alto sus quince años. Silvio participó con entusiasmo del gran baile, se sintió feliz por estar cerca de ella, pero también fue consciente de que la joven cumpleañera debía enamorarse de un pretendiente de su edad. Cuando se dio cuenta de que un invitado había logrado atraer la atención de la festejada, el tío generoso se retiró del lugar y se marchó para realizar un gran concierto. Por todas estas razones consideramos que el protagonista de “Silvio en El Rosedal” es un sobrio y apasionado héroe del conocimiento y de la generosidad²².

22 Nos parece pertinente la observación de Jorge Cuba (2014) acerca de que Silvio Lombardi “se confina en una hacienda y trata de descifrar lo indescifrable” (p. 104). Pero en aquel lugar realiza una multiplicidad de actividades, quizá más que en ningún otro lugar cerrado inventado por Ribeyro.



“Atiguibas”¹

Mientras en un relato anterior ya analizado, “El ropero, los viejos y la muerte”, el tópico del fútbol ingresa literalmente con fuerza en el “segundo tiempo” de la narración y gracias a la hazaña realizada por el pequeño futbolista logra imponer un resultado que es producto de la “patada de mula” de Albertito, en “Atiguibas”, todo el relato, es decir, los “noventa minutos” (para seguir con el lenguaje futbolístico), giran alrededor del mundo futbolístico. Y podría agregarse que, como en el cuento anterior, también hay un primero y un segundo tiempo. El partido (la acción) entre los personajes se juega en la cancha, pero más en las tribunas y en la calle. Y el ganador no es el más joven y fuerte sino el más viejo y astuto.

Veamos cómo se desarrolla esta curiosa historia, cuyo título es un vocablo desconocido y que por ello mismo provocó el desarrollo y desenlace de los hechos de un modo curioso y sorprendente. Un narrador en primera persona, aficionado al fútbol desde niño, evoca desde la adultez unos sucesos que establecen como protagonista involuntario a un hombre ya mayor, de tez negra, y a quien dicho narrador conoció de manera indirecta y distante cuando asistía, siendo púber y en compañía de su hermano, al antiguo Estadio Nacional de Lima (Ribeyro, 1994, IV, p. 225), donde se celebraban memorables partidos de fútbol entre conocidos equipos limeños, con hinchadas muy entusiastas y también encuentros que enfrentaban a cuadros peruanos con poderosas escuadras extranjeras (brasileñas, argentinas, uruguayas), que venían especialmente en épocas de verano.

1 A diferencia de la gran mayoría de los cuentos, este no indica un lugar ni fecha de escritura. Forma parte del tomo IV de la colección de relatos santacrucinos (Ribeyro, 1994, IV, p. 223).

El narrador, basándose en su buena memoria, en su conocimiento de los diversos detalles del fútbol y en su condición de hincha del club Universitario de Deportes, ofrece una valiosa, emotiva y amena recreación de eventos que le tocó vivir por ser asiduo concurrente al coloso deportivo ubicado en una parte céntrica de Lima². Gracias a su fluida prosa de cronista, los lectores nos deleitamos con las jugadas y goles increíbles de Lolo Fernández, delantero de la “U” y uno de los *cracks* más legendarios de la época de oro del fútbol peruano (décadas de 1940, 1950 y 1960). Esas evocaciones futbolísticas se tornan más emocionantes porque el narrador sabe recrear la atmósfera de lucha, de contienda, en la que los ídolos de uno y otro equipo exhiben sus mejores recursos para vencer al rival. Y como en la vida real, a veces gana el “once” de Lolo y en otras vence el del goleador argentino o brasileño. Y estas victorias y derrotas se ven matizadas por una voz ronca y extraña, que, en cualquier momento del partido, pero en especial en los de mayor suspenso, resuena, desde diferentes lugares del estadio, con una palabra extraña e incomprensible.

Dicho vocablo es “Atiguibas”, que el narrador y su hermano oyeron sorprendidos la primera vez, y luego esa especie de “grito de guerra” se volvió habitual en los encuentros a los que asistían los dos hinchas. Tanto el volumen de la voz como el misterio del significado (fenómenos netamente semióticos) llamaban la atención de los jóvenes personajes, pero lo más curioso es que no lograban ver ni identificar al autor del pregón. Y el tratar de reconocerlo devino en un propósito que mantuvo en tensión a ambos durante algún tiempo hasta que lograron verlo y de este modo comprobaron que era un negro o zambo³ con ciertas características difícilmente olvidables.

Durante la etapa que duró el interés por los partidos de fútbol en el estadio, los dos hinchas vieron u oyeron al zambo “Atiguibas” en varias oportunidades, de modo que su figura y su voz se quedaron grabadas en la memoria del narrador, y este recuerdo fue importante para lo que ocurrió más adelante. Lo cierto es que como la vida tiene ciclos y periodos, el que correspondía al de “hinchas” del fútbol llegó a su fin para

2 Este relato podría ser ubicado entre aquellos que Giovanna Minardi (2002) llama los “cuentos autobiográficos”. Pero este concepto debe tomarse con cuidado, porque no es muy fácil determinar cuán autobiográfico es un texto literario, marcado siempre por lo ficticio.

3 En algunos relatos de Ribeyro, ciertos personajes claves son negros o morenos; por ejemplo en “De color modesto”, “Terra incógnita” y “Alienación”.

los dos hermanos; y otras aficiones, inquietudes o intereses, entre ellos el de las mujeres, determinaron que se alejaran del estadio. El narrador agrega que, en su caso, ese alejamiento incluyó un viaje al extranjero y una larga permanencia fuera que se prolongó por unos veinte años. Y aquí concluye una primera gran secuencia del relato que equivale, como ya lo sugeríamos, a un primer gran tiempo del partido de la vida que incluyó varios años, en los que el centro de atención de los personajes fue el estadio nacional, mítico lugar en el que se alternaban las tristezas con las alegrías y en el que una voz extraña había quedado como un enigma sin resolver.

Y la oportunidad de que dicho enigma se resuelva, en un sentido favorable o desfavorable, se presentó cuando el narrador volvió a su ciudad después de dos décadas de ausencia, y se aventuró a visitar el centro histórico de su urbe para dar pábulo a la nostalgia acumulada. En esas circunstancias, y sin proponérselo, quiso el azar propiciar un encuentro del otrora entusiasta concurrente al estadio con el recordado zambo “Atiguibas”, en los alrededores de una iglesia limeña, ubicada en el famoso jirón de la Unión⁴, antaño, la vía más famosa y elegante de la Lima tradicional, y hogaño, “calle peatonal atestada de ambulantes⁵, cambistas⁶, vagos y escaperos⁷”.

Pese a que el tiempo ha hecho estragos en el físico del personaje mayor y que este luce de un modo distinto y se ha convertido en mendigo, el narrador indica que reconoció al antiguo pregonero del estadio y se acercó a él con el fin de repetirle en el oído la famosa y misteriosa palabra y exigirle que le diga el significado de la misma. El interpelado

4 El gran escritor peruano Abraham Valdelomar (2000) creó una frase que hizo más famoso al jirón de la Unión: “El Perú es Lima, Lima es el jirón de la Unión y el jirón de la Unión soy yo” (p. 38).

5 El *Diccionario de la lengua española* (2014), en su vigésimo tercera edición (Edición del Tricentenario), consigna el significado con el que en el Perú empleamos el término “ambulante”: “persona que vende en la calle, sea caminando de un sitio a otro o en un puesto fijo en la vía pública” (tomo I, p. 129).

6 El término “cambista” es muy popular en Lima, por lo menos desde la década de 1970 en adelante y hasta la actualidad. Identifica a aquella persona que se dedica a vender monedas extranjeras (dólares, euros) que se compran con soles. En el *Diccionario de la lengua española* (2014) figura dicho vocablo, pero no con el significado que acabamos de anotar.

7 “Escapero” es el “ladrón que, realizada su acción, huye rápidamente” (*Diccionario de la lengua española*, 2014, p. 925). El diccionario lo presenta como un término usado en Chile; pero también se emplea en el Perú, por lo menos en las grandes ciudades.

se sorprendió al oír su célebre frase, quiso huir, pero finalmente accedió a atender el pedido de su interlocutor, aunque a cambio exigió dinero. Y como en la época en que se ambienta la escena, aun las transacciones menores se hacían en dólares, el zambo pidió 20 dólares y el solicitante solo ofreció 5 dólares, sobre todo porque carecía de dinero de menos valor y solo portaba un billete de 100 dólares.

Ante este impase, el narrador manifestó su propósito de cambiar dicho billete por otros de menor valor, a fin de dar a su eventual interlocutor la suma pedida, pero en ese momento, “Atiguibas”, sin que aún lo sospeche el otro, mostró su rapidez mental: lo disuadió de su plan de ir a cambiar lejos de donde estaban y lo convenció para ingresar a la sacristía y ser él quien haga la operación. Dentro de la iglesia, el zambo le pidió el billete de 100 dólares y se dirigió solo a otra habitación, mientras el narrador esperaba. Como pasaban los minutos y “Atiguibas” no reaparecía, aquél sospechó que había sido víctima de un timo. Y en efecto, lo buscó por las cercanías y descubrió que había desaparecido junto al billete que le dio. Alterado por la sorpresa, el narrador solo atinó a gritar la palabra que lo había obsesionado desde su niñez. El grito estentóreo espantó a “las viejas dobladas en sus reclinatorios”. Y al salir del templo desengañado por la estafa, el narrador creyó “comprender el sentido de esa palabra cuando, me sorprendí diciéndome que ese mulato pendejo⁸ me había metido su *atiguibas*” (Ribeyro, 1994, IV, p. 232).

Este final es típico en muchos cuentos de nuestro gran escritor. El protagonista de este divertido relato sufre un “chasco”, es decir una frustración, una experiencia adversa. Y este modo de concluir⁹ con un fracaso o desencuentro es parte de la concepción vital del autor, que se plasma en varias de sus narraciones breves.

De otro lado, “Atiguibas” recrea algunos aspectos de la diversidad sociocultural limeña, en la que coexisten personajes de las varias clases o estratos sociales, enfrentados entre sí. En este relato, por ejemplo, el narrador pertenece a los sectores medios de la Lima contemporánea, mientras que el negro o zambo, a quien se identifica con la extraña

8 La palabra “pendejo” posee una curiosa identidad semántica, sobre la cual varios escritores se han pronunciado, entre ellos Mario Vargas Llosa. A propósito de las relaciones de amistad y de conflicto entre ambos narradores, véase el interesante libro de Ángel Esteban (2014).

9 Sobre la importancia de los finales del relato, véase Torres, 2014, p. 37.

expresión que pronuncia en el estadio, es parte de los sectores marginales, en los que conviven los indios, cholos, mestizos que habitan la capital del Perú, que reúne a todas las sangres que forman parte de este heterogéneo país.

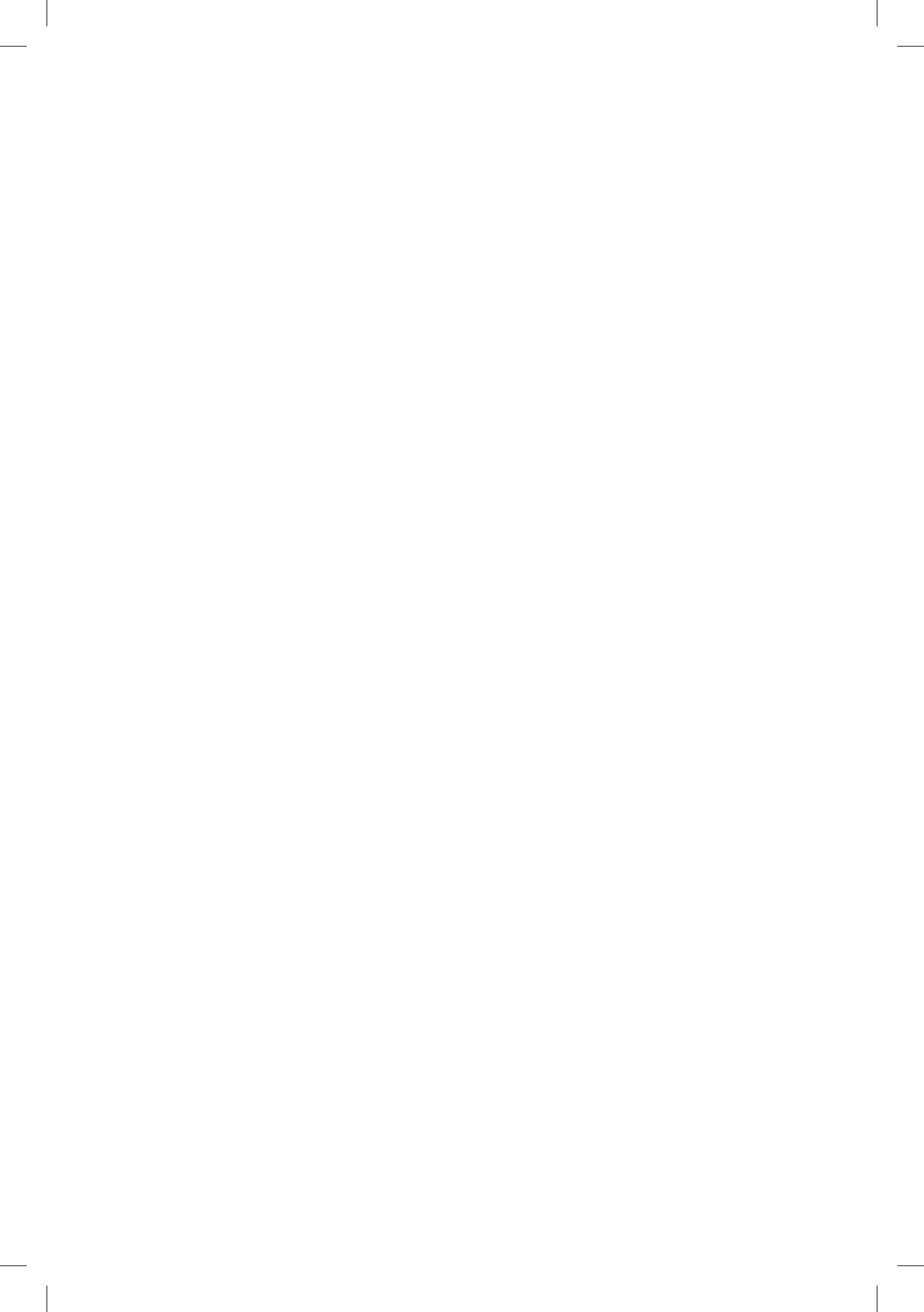
Si bien predominan los conflictos y peleas entre los individuos que pertenecen a todos estos sectores, y a veces las pugnas enfrentan a personajes de los mismos grupos, también es posible constatar la existencia de algunas manifestaciones culturales, deportivas o de otro tipo, que propician algún nivel de acercamiento de seres o grupos antagónicos. Una de esas expresiones que suele juntar a quienes están distantes espacial, racial o económicamente es, sin duda, el fútbol, aunque más como espectáculo que como deporte. Eso es lo que comprobamos en “Atiguibas”. El fútbol profesional practicado por los clubes es un complejo fenómeno que abarca varios niveles: deportivos, sentimentales, económicos, comunicativos. Y parece generar, en ciertos momentos, una suerte de “unidad nacional” que es muy bien explotada por todos quienes pertenecen al mundo del fútbol (empresarios, dirigentes, futbolistas, medios de comunicación, publicidad, etcétera).

El relato “Atiguibas” corresponde a los inicios de una época en que ya era un deporte y un negocio masivo, pero no había alcanzado el nivel de espectáculo masmediático que forma parte hoy de una organización internacional y que juega con las expectativas, emociones e ilusiones de millones de personas. En ese sentido, el relato de Ribeyro remite a un momento de transición, en que la ciudad se moderniza para ser escenario de grandes eventos, en los que equipos de fútbol, con jugadores famosos, brindan espectáculos para masas que se cuentan por decenas de miles y que generan enormes ganancias económicas para los dueños y organizadores del “negocio de la pelota”.



Segunda parte

Europa en los cuentos de Ribeyro



“Doblaje”¹

En este texto, un narrador autodiegético en primera persona relata una historia que se podría calificar de fantástica y que está relacionada con la idea del doble, la cual se puede enunciar citando la fórmula que el propio protagonista emplea para comunicársela a su lector: “Todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario”. Dicha fórmula manifiesta haberla leído en un tratado de esoterismo, al cual siempre ha sido muy aficionado, y el origen de esta inclinación, según el narrador, parece estar en el hecho de que su padre “estuvo muchos años en la India y trajo de las orillas del Ganges, aparte de un paludismo feroz, una colección completa de tratados de esoterismo” (Ribeyro, 1994, I, p. 129).

En cuanto a su ubicación espacio-temporal y a sus actividades, el protagonista señala que residía en un pequeño hotel cerca de un lugar denominado Charing Cross, en Londres, y que estaba dedicado a la pintura y a la lectura de los ya citados libros de ocultismo. Estos dos últimos datos son importantes en relación con el desarrollo y el desenlace de esta sorprendente y bien construida historia, pues indican que el protagonista es un artista del pincel que, además, está muy dedicado a la reflexión y a la especulación del tema del esoterismo. No es solo una afición, sino, como él lo admite, una verdadera obsesión y esta se manifiesta en las acciones que realiza en su vida cotidiana, la cual parece estar dedicada a descubrir la existencia de su “doble”.

1 Escrito en París, en 1955. En la edición original del libro al que pertenece (*Cuentos de circunstancias*, 1958), “Doblaje” carece de fecha de escritura, característica que se observa en varios de sus cuentos. En ediciones posteriores del mismo texto, sí se añade este dato, como en la que nos sirvió para desarrollar nuestro análisis.

Y la fijación no es sólo actual, sino que se hunde en su pasado, como lo ejemplifica la primera e incómoda experiencia que vivió al respecto “cuando al subir a un ómnibus tuve la desgracia de sentarme frente a un individuo extremadamente parecido a mí” (Ribeyro, 1994, I, p. 129). Este incidente avivó su interés por el tema y lo llevó a desarrollar una suerte de teoría acerca del mismo, la cual se basaba en la existencia del fenómeno en el campo de la política y del cine, donde “estaba de moda que los hombres de estado o los artistas de cine contrataran a personas parecidas a ellas para hacerlas correr todos los riesgos de la celebridad” (Ribeyro, 1994, I, p. 130).

Como puede apreciarse, el tema del doble o del sosias es un asunto que se encuentra incluso en el mundo real, según se comprueba con el caso que el narrador cita. Empero, esa versión común y corriente de unos seres que se parecen a otros y que los reemplazan por razones triviales no es la que obsesiona al protagonista. Su idea del doble es, como dice, más audaz:

La idea que yo tenía de los dobles era más ambiciosa; yo pensaba que a la identidad de los rasgos debería corresponder identidad de temperamento y a la identidad de temperamento —¿por qué no?— identidad de destino”. “A veces pensaba que en otro país, en otro continente, en las antípodas, en suma, había un ser exactamente igual a mí, que cumplía mis actos, tenía mis defectos, mis pasiones, mis sueños, mis manías, y esta idea me entretenía al mismo tiempo que me irritaba. (Ribeyro, 1994, I, p. 130)

El proceso de reflexión, alimentado por la ya citada fórmula, hace que el protagonista pase del plano de la simple meditación al de las acciones, sobre todo, porque la propia fórmula, como él lo señala, daba la solución al enigma que planteaba, pues si el doble estaba en las antípodas había que viajar hacia ellas para tratar de encontrar al huidizo sosias. Empero, no fue fácil llegar a dar el salto hasta el destino anhelado pues fuerzas contrarias contendían en el ánimo del personaje y conocer unas y otras es útil para comprender el desarrollo y el desenlace de la historia.

Por ejemplo, unas de las razones que le impedía partir es que el narrador, que ejerce el oficio de pintor, en esos momentos había comenzado a pintar una “madona”² Y este dato es importante porque guarda relación con la prueba de que el doble existe, como veremos más adelante.

2 Según el *Diccionario de la lengua española* (2014), madona es “en pintura y escultura, representación de la Virgen María” (p. 1374).

Otros hechos, como la compra del hemisferio, donde descubre que la antípoda de la ciudad en la que vive, Londres, es Sidney³, el recordar que una tía suya vive cerca de la ciudad a la que piensa ir, lo determinan a realizar el viaje por avión “sin decirle nada a mi hotelero, para evitar sus preguntas indiscretas”.

El narrador evoca su estadía en la ciudad australiana, dedicada a realizar el propósito central: buscar y encontrar a su doble, tarea que dura siete semanas y que el protagonista considera desde un inicio un tanto insensata, pero es contradictorio en sus recuerdos, pues, por un lado, manifiesta haber renunciado a ponerse “en la persecución de su supuesto doble”, y por otro, rememora que “en una ocasión, estuve siguiendo durante una hora, presa de una angustia feroz, a un sujeto de mi estatura y mi manera de caminar”, pesquisa que concluye mal pues descubre que el perseguido no se parece a él.

Consciente de que el lapso señalado es excesivo para llevar a cabo una labor que le resulta incómoda, aunque la realiza, como acabamos de señalar, el narrador justifica su permanencia en esa ciudad por razones que en principio pueden desviarlo de la búsqueda de su objetivo principal. Apreciemos el modo en que el protagonista da a conocer el motivo de su estadía en Sidney: “me enamoré. Cosa rara en un hombre que ha pasado los cincuenta años, sobre todo en un inglés que se dedica al ocultismo” (Ribeyro, 1994, I, p. 131).

El narrador utiliza la técnica del relato dentro del relato para hacer conocer al lector la historia de su relación sentimental con una “chica (que) se llamaba Winnie y trabajaba en un restaurante. Sin lugar a dudas, ésta fue mi experiencia más interesante en Sidney” (Ribeyro, 1994, I, p. 131). En principio, este enamoramiento parece no vincularse con el tema del doble, sin embargo, sí existe un nexo, como se encarga de demostrarlo el narrador, y lo hace dándonos elementos para que los lectores descubramos, progresiva e inteligentemente, los vínculos entre los dos temas y la relación de inclusión que existe entre ambos.

Al mismo tiempo recurre sucesivamente a dos técnicas para dar cuenta del inicio, desarrollo y desenlace de la relación con Winnie. Las dos primeras fases del amorío se evocan a través del resumen, el

3 Esta importante ciudad queda en Australia y es la más poblada de esa región del mundo. En efecto, el dato del narrador respecto de las antípodas parece ceñirse a lo real.

cual permite imaginarse el comportamiento “un poco excéntrico” de la joven y el ambiente en que transcurre el romance. Al respecto, puntualiza el protagonista que “decidido a cultivar esta relación con mayor comodidad, resolví abandonar el hotel y, hablando por teléfono con una agencia, conseguí una casita amoblada en las afueras de la ciudad” (Ribeyro, 1994, I, p. 132).

El protagonista refiere también que todo caminaba bien y que ello lo había animado a “instalarse allí en forma definitiva y ya estaba dispuesto a adquirir mis materiales de pintura, cuando ocurrió un accidente singular, quizá explicable, pero al cual yo me obstiné en darle una significación exagerada” (Ribeyro, 1994, I, p. 132).

El narrador se esmera en ofrecer datos, reflexiones y argumentos para reconstruir y explicar aquellos hechos que constituyen el desenlace del amorío con Winnie. La prosa construye de modo sintético pero preciso las escenas en que se produce el conflicto entre ambos personajes y la posterior ruptura de la relación. Dicho conflicto se desencadena durante un sábado en la casa que el protagonista había alquilado y el detonante es el comportamiento de ella en ese lugar. Refiere el narrador que lo que lo incomodaba “era la familiaridad con que Winnie se desplazaba por la casa”. Esta constatación lleva al personaje a sospechar que su enamorada podría haber estado antes, en esa misma casa, con otro hombre, y según lo manifiesta es esta posibilidad la que lo irrita y lo incita a buscar la forma de comprobar la certeza de sus sospechas. Para ello, elabora un plan y, en efecto, este confirma que Winnie ha estado antes en esas habitaciones. La reacción de violencia del protagonista es inmediata, se manifiesta en una conducta gestual y verbal desproporcionada y tiene como propósito lograr que ella confiese “con quién y cuándo había estado en otra ocasión en esa casa. Sólo recuerdo su rostro increíblemente pálido, sus ojos desorbitados, mirándome como a un enloquecido” (Ribeyro, 1994, I, p. 133).

Después de haber actuado tan mal con su novia (incluso llegó a expulsarla de la casa), el protagonista cambia de estado de ánimo, se recrimina a sí mismo por su comportamiento, encuentra que la conducta de la joven no tenía nada de extraño. Y por eso decide ir a buscarla para disculparse con ella, pero no logra su cometido porque Winnie desaparece totalmente y manifiesta, a través de su madre, que “no quería saber absolutamente nada con locos” (Ribeyro, 1994, I, p. 133).

La respuesta contundente de la joven provoca una reacción de “sensatez” en el protagonista y ello lo lleva a pensar en el retorno a Londres para retomar todo lo que había dejado al viajar a Sidney. El desenlace del relato exige que el narrador haga un recuento puntual de una serie de hechos a través de los cuales se le revelará a él y, por consiguiente, a los lectores, el sentido oculto de los sucesos que ha vivido. En efecto, de vuelta en la habitación de su hotel experimenta la alegría de sentirse en su medio habitual, y como es dado a reflexionar sobre lo que hace, manifiesta que “partir es una gran cosa, pero lo maravilloso es regresar” (Ribeyro, 1994, I, p. 134).

En este contexto de reencuentro con lo suyo constata que todo está en orden; para estar seguro de ello realiza una inspección de “los cuatro rincones de mi habitación”, pero, aunque no descubre nada fuera de lo común, “se sentía, se olfateaba una presencia, un rastro a punto de desvanecerse...” (Ribeyro, 1994, I, p. 134). Además de este elemento de misterio, una serie de informaciones y de comprobaciones lo llevan a concluir que en su habitación ha estado hasta un día antes un personaje que, sin duda, es su doble.

Así, el botones del hotel le da a saber que, supuestamente, el día anterior había dejado olvidado en el bar de un club su paraguas y pregunta si se lo envían o si él pasará a recogerlo, pero mientras responde “maquinalmente” que se lo envíen, recuerda que “el día anterior había estado volando sobre Singapur”. Después constata que sus pinceles “estaban frescos de pintura” y al descubrir la funda que cubre al caballete donde antes de su viaje había comenzado a trabajar una imagen, observa que “la madona que dejara en bosquejo estaba terminada con la destreza de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro era el de Winnie. Abatido caí en mi sillón. Alrededor de la lámpara revoloteaba una mariposa amarilla” (Ribeyro, 1994, I, p. 135).

Estos últimos descubrimientos confirman la veracidad de aquella frase que afirma que “Todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario”. El relato es la ilustración narrativa de este aserto que siempre inquietó al narrador y que ahora ha visto cumplirse, pues no llega a ver a su doble, pero este deja signos que evidencian su presencia en Londres; mientras, a su vez, el protagonista vivía en Sidney un romance con Winnie, mujer que está ligada a los dos personajes, y la

prueba es el rostro de ella pintado en el cuadro que comenzó uno de ellos y concluyó el otro.

Desde el punto de vista de la realidad recreada, se ha considerado a este texto como un cuento fantástico, aunque se trata de una fantasía muy sutil y que es desarrollada, sobre todo, como una experiencia intelectual. Esta característica determina que “Doblaje” pertenezca a la clase de textos a los que Giovanna Minardi (2002), siguiendo a Todorov, denomina “cuento gnoseológico” (p. 87), porque en ellos no son importantes solo los hechos, sino el saber o el aprendizaje que esos hechos dejan al personaje, como ocurre, en este caso, con el protagonista innominado. Y este, a su vez, transmite al lector el recuento de esta experiencia límite, muy común en la literatura, desde Hoffman hasta Borges, pasando por Poe y Gogol, como afirma Elmore (2002, p. 57).

En el caso de la literatura peruana, César Vallejo ha trabajado el tema del doble en varios textos, como hemos tenido oportunidad de analizar en algunos trabajos nuestros; en todo caso uno de los más sorprendentes es el que aparece en el relato “Mirtho” del libro *Escalas* (1923). También es singular el tratamiento de dicho tema en el texto “Individuo y sociedad”, aparecido en el libro póstumo *Contra el secreto profesional* (1973). José Saramago, premio Nobel de Literatura 1998, ha desarrollado también el tema del doble en su novela *El hombre duplicado* (2002). En esta obra, los dos personajes viven en la misma ciudad.

“El libro en blanco”

Este relato se incorporó al libro *Cuentos de circunstancias* (1958) en la edición de *Cuentos completos* de 1994, pues, como indica el dato que figura al final del texto, se escribió en París en 1993. Aunque se haya incorporado tardíamente al volumen de 1958, participa de las características de este en cuanto, por ejemplo, la anécdota ocurre en París, así como en “Doblaje” los sucesos se desarrollan en ambientes londinenses y australianos. Ambos textos, además, abordan el tema de lo fantástico en su relación con lo misterioso. Por otro lado, “El libro en blanco”, “La insignia” y “La botella de chicha”, entre otros, ilustran la importancia que asumen ciertos objetos en el desarrollo y en el desenlace de las historias respectivas. Sin duda, en el caso particular del libro, el autor se basa en la gran importancia cultural, simbólica e histórica que posee este objeto en nuestra cultura¹.

El relato lo construye un narrador autodiegético que emplea la primera persona para contar una historia en la que se ven involucrados el propio protagonista y dos personajes más, cuyos nombres son Francesca y Álvaro Chocano, además de algunos otros participantes que tienen una menor importancia. Debe señalarse que el narrador es reconocido por Francesca como un escritor, y a lo largo de la anécdota se hace referencia a este oficio, de tal modo que el personaje evoca la propia vida del escritor Julio Ramón Ribeyro en París; en ese sentido, se le podría incluir dentro de aquella categoría que Minardi (2002, p. 95)

1 Este cuento también posee nexos con el de “El polvo del saber”, publicado en *Silvio en El Rosedal*, pues en ambos los libros son los objetos desencadenantes de los sucesos. Véase el extenso análisis que le dedicamos a “El polvo del saber” en este mismo volumen.

llama “cuentos autobiográficos”, aunque no nos parezca muy pertinente esta denominación.

El texto está constituido de cinco partes, las cuales están separadas por espacios en blanco más pronunciados y asteriscos que señalan la relativa independencia de cada una de aquellas. También se puede señalar que el autor utiliza la técnica de *in media res*, pues la historia en sí se inicia a partir del encuentro fortuito que comparten el protagonista y su amiga, de origen italiano, Francesca, en el bulevar Saint-Germain. Observamos, como una característica de Ribeyro, el señalar el carácter casual de muchos de los inicios de sus relatos, en especial de aquellos que se relacionan con lo misterioso.

Las acciones primeras que ponen en marcha el relato se desenvuelven en el pequeño departamento que Francesca ocupa cerca del citado bulevar. La estancia en dicho ambiente, descrito por el narrador, sirve para establecer un contraste entre la pasada opulencia en que vivía la amiga, cuando estaba casada con un pintor llamado Carlos Espadaña, del cual se ha separado, y la actual situación de austeridad en que se desenvuelve, dedicada “al comercio del arte”, el cual no vivía un buen momento “pues se pasaba por una época de recesión y las transacciones de cuadros y grabados eran escasas y poco productivas” (Ribeyro, 1994, I, p. 139).

Es interesante destacar cómo esta escena inicial de conversación entre ambos amigos ayuda a mostrar una característica del narrador que es esencial para el desarrollo de la curiosa peripecia que se nos cuenta. Dicho rasgo es su interés por observar con atención los objetos artísticos que están próximos al lugar donde se produce el diálogo. Entre ellos figuran los cuadros del ex marido de su amiga, los grabados y dibujos de autores no muy importantes y, en especial, los “libros de arte y catálogos de pintores” que reposan en las estanterías.

Pero de la observación a cierta distancia pasa a la toma de contacto directo con los libros que ha estado viendo y es en esa circunstancia cuando

vi el lomo de un libro forrado en damasco y sin ninguna referencia. Al sacarlo noté que todas sus páginas estaban en blanco. Pero era un hermoso libro, no sólo por la encuadernación sino por la calidad del papel, que era grueso, ligeramente estriado y sus bordes exteriores bañados en pan de oro. (Ribeyro, 1994, I, p. 140)

La descripción destaca el carácter artístico del objeto, mas el rasgo asaz significativo es la comprobación de que “todas sus páginas estaban en blanco”. Este aspecto es el más llamativo, pues lo normal es que un libro esté con sus páginas escritas o impresas². Por otro lado, dicha constatación anima al narrador a formular un deseo: “Es como para escribir allí una obra maestra”. La atención que ha puesto el protagonista en el objeto nos hace recordar el modo en que en el cuento “La insignia”, el respectivo personaje también descubrió dicho objeto y se apropió de él. En este caso, la admiración que el escritor manifiesta por el “libro en blanco” determina la implementación de lo que en el método semiótico greimasiano (Greimas, 1981)³, se denomina un “programa narrativo de atribución”, pues en esta ocasión no es necesario ni posible que el visitante se apropie del objeto, pero sí es verosímil que la anfitriona se lo obsequie y su amigo acepte el regalo, y con ello se convierta en propietario de tan valioso y singular objeto, sobre todo, porque quien lo recibe es un escritor y “ya me imaginaba escribiendo en esas páginas sentencias o microtextos memorables” (Ribeyro, 1994, I, p. 140).

Así pues, en la primera parte del relato hemos visto aparecer al objeto que se constituirá en el eje de la historia contada en este texto, como ocurre en “La insignia” y “La botella de chicha”, entre otros. Asimismo, se ha podido observar la transferencia de la propiedad de dicho objeto de su primera propietaria (Francesca) hacia su segundo dueño (el escritor innominado y narrador de la anécdota). Para que se produzca la transferencia se ha implementado un programa de persuasión, a fin de que el segundo de los propietarios acepte el obsequio. Y el principal argumento que esgrime Francesca es que un libro no puede estar en mejores manos⁴ que en las de un escritor. Sus palabras finales son: “Tú le vas a sacar más provecho que yo. Tú que eres escritor te puede inspirar” (Ribeyro, 1994, I, p. 140).

La segunda y brevísima secuencia del relato cumple dos fines: dar cuenta de que “el libro en blanco” se incorporó a la biblioteca del

2 Léase el artículo de Ribeyro “El amor a los libros”, publicado originalmente en *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 14 de julio de 1957, p. 3 (Fuentes Rojas, 2006, p. 165).

3 En el Perú, el método de análisis greimasiano ha sido explicado y aplicado con éxito por Desiderio Blanco y Raúl Bueno (1989). Posteriormente, ha continuado esta labor Óscar Quesada, autor de *Semiótica generativa / Bases teóricas* (1991), uno de sus primeros libros fundamentales.

4 Sobre la importancia de las manos en el trabajo humano véase Esteban (2014, p. 260).

protagonista y allí quedó olvidado, como acontece en el cuento “La insignia”, en el que luego de encontrarse el citado objeto se olvida de él, lo que no impide su reaparición, lo que también ocurrirá en el texto que estamos examinando. El otro propósito de la segunda secuencia no es presentar el desarrollo de los hechos, sino evocar la imagen de Francesca (atractiva para el narrador), y realizar, empleando la técnica de la analepsis, un recuento de las últimas desgracias que se habían abatido sobre su amiga y el pintor Carlos, esposo de la florentina. Esta mala racha concluyó con el ya citado divorcio.

Recurriendo a la elipsis, el personaje cuyo oficio es la escritura retoma el relato de los hechos un año después de haberse hecho dueño del enigmático “libro en blanco”, pero este salto cronológico, no impide que haga un recuerdo de lo que ha experimentado en ese lapso. De ese modo, nos enteramos de que le ha ido mal en el campo laboral, pues su trabajo como traductor en una agencia de noticias “se había ido deteriorando, a raíz de la llegada de un nuevo jefe, un cretino que no admitía que los periodistas tuvieran veleidades literarias”⁵ (Ribeyro, 1994, I, p. 141) y que lo castiga cambiándolo de turno de trabajo, por haberlo sorprendido leyendo en horas de oficina la novela *En busca del tiempo perdido* del escritor francés Marcel Proust⁶. El cambio del horario diurno al nocturno durante meses ocasionó trastornos en la salud del periodista y a consecuencia de ello fue operado de emergencia, y en esas circunstancias reapareció Francesca y auxilió a su amigo en el proceso de recuperación.

El narrador nos hace saber que ese periodo coincidió con un mejoramiento en la situación económica de su amiga, pues se estaba viviendo “un nuevo *boom* en el mercado del arte y había hecho excelentes negocios”. A su vez, el protagonista, restablecido de sus males, reanudó su actividad laboral, pero su equilibrio se volvió a quebrar debido a que su jefe lo volvió a sorprender “un día leyendo esta vez *Elogio de la pereza* de Bertrand Russell”. Señala que tomó esta repetición no como “una falta profesional sino como una burla a su persona” (Ribeyro, 1994, I, p. 141). Esto determinó un nuevo hostigamiento y el personaje se vio obligado a renunciar.

5 En la edición de *La palabra del mudo* (1973) de Milla Batres no figura el cuento “El libro en blanco”, en el volumen *Cuentos de circunstancias*. Recién se le incluyó en la edición citada de Jaime Campodónico.

6 El escritor Rodolfo Hinostroza (1941-2016) creó un cuento inspirado en la obra emblemática de Marcel Proust. Se denomina “El tiempo recobrado” (Hinostroza, 2018, pp. 87-89).

Como es obvio, su etapa de desempleo fue terrible y sobrevivió a duras penas con trabajos esporádicos, lo que no evitó que su amiga Patricia lo abandonara sumiéndolo en la soledad y la melancolía. El escritor contrarrestaba este infortunio recibiendo en su pequeño departamento a “tres o cuatro amigos escritores, tan desvalidos como yo, para beber vino barato, compartir nuestras desventuras e ilusionarnos con las obras maestras que esperábamos escribir” (Ribeyro, 1994, I, p. 142).

De ese grupo, el narrador destaca la figura de Álvaro Chocano, como el único talentoso y que “gozaba de mejor situación”. Además, solo él se interesaba en “husmear” la biblioteca del anfitrión y fue así como “descubrió el libro en blanco”, del cual el narrador se había olvidado por completo. Como había ocurrido con éste en la casa de Francesca, ahora Álvaro cogió el libro y quedó atrapado por la belleza y “rareza de este precioso objeto”, e igual que la amiga florentina, el anfitrión en un acto de “desprendimiento” obsequió el libro a Álvaro y esgrimió una frase que se asemejaba a la que él escuchó de boca de su amiga, con algunos conceptos más que reflejaban la relación del anfitrión con el enigmático volumen. Esas frases fueron: “—Para que escribas tus mejores poemas —le dije—. Es un libro de notas florentino del siglo XVIII. Yo jamás pude poner en él una línea” (Ribeyro, 1994, I, p. 142).

Con estas palabras concluye la tercera secuencia. La cuarta es breve, igual que la segunda, y ofrece información significativa acerca de los hechos que conciernen al relato. Los primeros datos aluden al propio narrador, que es una especie de hilo conductor de la historia, pues siempre está presente. Nos cuenta que su situación ha mejorado debido a que consiguió “un trabajo seguro” y en esas condiciones de estabilidad reanudó sus relaciones con la amiga que lo había abandonado. Todo esto devuelve al personaje su alegría de vivir.

También en forma de resumen, el narrador informa que la suerte de Álvaro Chocano ha cambiado en sentido inverso a la suya. De una situación de felicidad y de prosperidad ha pasado a un estado de postración, pues está muy mal de salud. El narrador alcanza a visitarlo después de su operación y en esas circunstancias, estando Álvaro semiinconsciente, reconoció a duras penas a su amigo “musitó algo acerca de un libro, de un largo poema que no había podido terminar” y una semana después murió.

Sin duda, ya a estas alturas de la narración, el lector, tomando en cuenta los datos aportados por el escritor, puede establecer una relación causal entre la tenencia del libro en blanco y la ocurrencia de desgracias

al poseedor de dicho objeto. Ello se ha podido comprobar en los casos de Francesca, del narrador, y con más contundencia en el de Álvaro Chocano, pues la posesión del objeto le acarreó muchas desgracias y lo llevó a la muerte.

Pero el narrador nos tiene reservada una quinta y última secuencia en la que veremos el modo en que da remate a esta historia que exhibe como protagonista verdadero al “libro en blanco”, ya que los personajes humanos que fueron sus eventuales propietarios estuvieron librados a la mala suerte que les trajo la posesión de dicho volumen.

En la quinta secuencia reaparece Francesca, quien se reencuentra con su amigo el escritor, y ambos celebran el buen momento que parece acompañarlos. En efecto, él está muy recuperado de su operación y le comunica a su amiga que ha reiniciado su relación con Patricia y hasta es posible que se casen. Francesca, a su vez, le cuenta que sus negocios van bien, que ha vuelto con su ex esposo Carlos y que están pensando en volver a casarse. Los dos personajes especulan en broma con la posibilidad de celebrar sus matrimonios en la casona del pintor que este ha remodelado “y donde estaba pintando mejor que nunca”.

Empero, como en este relato hay una alternancia inacabable de buenas y de malas situaciones, el narrador nos alcanza una información que ya el lector intuye que acarreará nuevas desgracias, aunque el escritor en el momento en que vivió el hecho pudo no haber calculado lo que iba a ocurrir, pero el narrador que evoca los sucesos, sin duda, ya está en posesión del sentido que asumen los actos en los que participó y de los que da cuenta en esta última secuencia.

Con esta observación nos referimos a que, sin saber, en ese momento, el escritor volvió a entrar en posesión del temido “libro en blanco”. Ello se concretó cuando Monique, la viuda de su amigo Álvaro Chocano, le dijo que cumpliendo un deseo de este “le iba a dejar sus poemas inéditos y parte de su biblioteca”. Este inesperado y verdadero “presente griego” constaba de cuatro grandes cajas de cartón que el personaje transportó a su casa y las dejó en el desván, por falta de sitio en las estanterías, y postergó “para más tarde la revisión de los inéditos de Álvaro y las gestiones para su eventual publicación” (Ribeyro, 1994, I, p. 143).

Como una prueba, secreta y desconocida para el escritor, de la nefasta presencia del “libro en blanco” en la casa de este, las desgracias volvieron a ensañarse con él y los suyos. Primero fue su amiga Patricia,

quien cuando subía al departamento a anunciar que los trámites para el próximo matrimonio iban bien, se cayó y se rompió una pierna. Su recuperación duró varias semanas. A su vez, el escritor, una vez más, tuvo problemas en su trabajo: un argentino de origen israelita, trotskista y diplomado en psicoanálisis, lo desplazó de su puesto y el escritor, por dignidad, tuvo que renunciar y se quedó sin cargo ni salario. Para agravar la situación, Patricia, apenas mejoró de su caída, abandonó a su amigo y este se quedó sumido en la soledad, la pobreza y la melancolía.

Postrado nuevamente en ese estado, el personaje ya no repitió sus reuniones con amigos para desquitarse de sus frustraciones, sino que se dedicó a escribir artículos que trataba de vender a diarios y revistas, pero no tuvo éxito, pues pasaba por un momento de esterilidad. En esta situación de receso ocupó su tiempo en ordenar sus libros y papeles, y de ese modo se encontró con las cajas que le dejó Álvaro Chocano; como de pronto se acordó del poema inédito del que le habló antes de morir, se puso a revisar con detalle los papeles de su amigo, encontró muchos cuadernos con borradores ilegibles “y de pronto, entre ellos, oh sorpresa, el libro en blanco que le regalé. Lo abrí con emoción, pensando hallar allí el poema famoso, pero seguía en blanco, tal como yo se lo ofrecí. Defraudado, no me quedó otra cosa que meterlo en uno de los estantes de mi biblioteca” (Ribeyro, 1994, I, p. 144).

Pese a darse de nuevo con el libro de marras, el escritor en ese momento aún no cayó en la cuenta de la relación que había entre la posesión del objeto y la ocurrencia de una serie de hechos desgraciados. En el plano de los sucesos, el desarrollo de los mismos continúa gracias a la presencia de un mensaje de Francesca, quien anuncia a su amigo el matrimonio con el pintor Carlos y lo invita a asistir a la ceremonia. El escritor piensa en el regalo de bodas y como no tiene trabajo ni recursos para comprar algo, decide obsequiarle el “libro en blanco” y le da a este presente un sentido de “restitución” porque recuerda lo difícil que fue para ella desprenderse de dicho objeto y considera que se alegrará al recibir de vuelta un libro que le perteneció.

Empero, el cálculo es erróneo, pues al poco tiempo Francesca devuelve el presente con un mensaje que dice: “Lo regalado no se devuelve”. El libro nuevamente en manos del escritor es objeto de otra inspección y al hojearlo se encuentra con un “poema de apenas diez líneas”, escrito, sin duda, por Álvaro Chocano. En ese texto se revela el secreto del famoso “libro en blanco”, descubierto por Chocano y dirigido a su amigo el

escritor. En ese mensaje se califica al libro tal como un “objeto réprobo maléfico” del que hay que librarse como una maldición, pues “contiene todas las penas del mundo”, y, en especial, se advierte que “un libro no escrito (puede) conducirte a la muerte” (Ribeyro, 1994, I, p. 145).

Como era previsible, la revelación contenida en el poema dejó atónito al escritor y sin ganas de tocar el libro en blanco. Vacila entre regalárselo a alguien o deshacerse de él; pero descarta la primera posibilidad porque “no tenía aún enemigos dignos de este castigo”, y en cuanto a la segunda, escogió un parque cercano a su casa para “arrojarlo”. Lo hizo en medio de “un tupido parterre de espléndidas rosas” y volvió a su hogar aliviado. La comprobación final y definitiva del poder maléfico del “libro en blanco” la realiza el escritor algunos días después de haberlo arrojado, cuando en ocasión de llevar a conocer el parque a un amigo, observa “paralizado” que del rosedal “no quedaba sino las ramas secas sobre un manto de pétalos marchitos” (Ribeyro, 1994, I, p. 145).

Y con esta breve descripción concluye este magnífico relato, que también podría clasificarse como fantástico en tanto muestra relaciones misteriosas de carácter causal entre la posesión de un objeto y la ocurrencia de desgracias que se abaten sobre el propietario de dicho objeto. Varios personajes (Francesca y Carlos, el escritor y Patricia, Álvaro Chocano y Monique) y aun el rosedal del parque son víctimas del poder letal que parece poseer este libro, catalogado como un “objeto réprobo malévol” por Álvaro, quien descubre el secreto y se lo transmite a su amigo a través de un poema revelador de la oculta naturaleza del volumen⁷.

Desde el punto de vista técnico, es destacable la maestría que muestra Ribeyro, a través del narrador autodiegético en primera persona, para hacer avanzar la historia a partir de las distintas posibilidades de significación que posee un objeto culturalmente rico como es un libro. Pero en contra de las imágenes convencionales asociadas a este objeto, Ribeyro trabaja con un rol temático no frecuente: la del libro como un elemento negativo que produce desgracias y aun la muerte⁸. Mas se cuida de

7 Dadas las características del “libro en blanco” se podría construir lo que en semiótica se denomina el cuadrado de la veridicción, pues entran en juego en el desarrollo del relato las categorías del ser y del parecer (parece un libro, pero no lo es) y las de lo secreto y lo conocido (Bueno, 1986, p. 229).

8 En este contexto, cabe recordar la novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, en la que un libro de Aristóteles dedicado a la comedia causa la muerte de varios monjes.

otorgar estas características al volumen escrito y se las atribuye a aquel que permanece en blanco, y que es una metáfora de la esterilidad de un escritor, que no es capaz de romper el maleficio de la página en blanco y renuncia a hacer obra con la escritura. De modo que solo aquel volumen que no ha recibido la marca de la escritura creativa se convierte en un objeto letal. Igualmente, es de realzar las simetrías que construye a partir de los cambios de posesión del “libro blanco” y la sucesión de personajes que aparecen y reaparecen de acuerdo al avance de la historia⁹.

El personaje del escritor, que asume el rol de narrador, aparece como el eje de la trama: él es el poseedor más constante del libro y a él vuelve, una y otra vez, dicho objeto hasta que descubierto el secreto se desprende definitivamente, pero aquél seguirá haciendo el mal.

9 Por hacer referencia al tema de la creación y de la esterilidad del escritor, este relato es comparable con “Ausente por tiempo indefinido” del libro *Solo para fumadores* (1987). Véase el exhaustivo análisis de dicho cuento en *Ribeyro. El mundo de la literatura* (2014), de mi autoría.



“Bárbara”¹

Esta singular aventura corre a cargo de un narrador autodiegético, en primera persona, y comienza con una referencia a “la carta de Bárbara” que el citado personaje conservó durante diez años “con la esperanza de encontrar a alguien que me la tradujera”, porque la misiva estaba escrita en polaco y su destinatario solo dominaba el español y el francés. Pero un buen día renunció a dicha esperanza y la destruyó y por ello “nunca sabré qué cosa me decía en esa carta escrita en polaco” (Ribeyro, 1994, II, p. 105).

En realidad, la carta que el narrador nunca leyó era el único y último testimonio de la curiosa relación que vivió en “Varsovia, años después de la terminación de la guerra”², con una joven polaca de nombre Bárbara. Como en todos los relatos de *Los cautivos*, el protagonista procede de Sudamérica (no se especifica si es peruano, como en otros casos) y está en la capital de Polonia donde se realiza un congreso de la juventud que reúne a unos “treinta mil muchachos”. Nos parece muy ilustrativa la opinión que el narrador, en tanto tal, expresa acerca del significado que se les atribuía a esos congresos. Veamos lo que piensa:

Éramos ilusos entonces y optimistas. Creíamos que bastaba reunir a jóvenes de todo el mundo en una ciudad, hacerlos durante quince días pasear, conversar, bailar, comer y beber juntos para que la paz se

1 Escrito en París, en 1972, “Bárbara” apareció primero en la edición de Milla Batres: *La palabra del mudo* (1973, II, p. 93). A partir de este año, Ribeyro publicó sus libros de cuentos dentro de la citada colección; los anteriores se editaron en forma independiente. Las primeras colecciones en darse a conocer de ese modo son: *Los cautivos* (1972) y *El próximo mes me nivelo* (1972). Los títulos de una y otra corresponden a textos que pertenecen a una y a otra colección.

2 Se refiere a la Segunda Guerra Mundial, que duró desde 1939 hasta 1945.

instaurara en el mundo. No sabíamos nada del hombre ni de la historia. (Ribeyro, 1994, II, p. 105)

Ese es el contexto en el que se encuentran los dos protagonistas de esta historia contada desde la perspectiva del joven que conoció a Bárbara, y a la que describe así: “Tenía la cabeza perfectamente redonda y dorada y era pequeñita, ágil, fina y de un perfil tan delicadamente dibujado que daba miedo mirarlo con insistencia” (Ribeyro, 1994, II, p. 105). Los jóvenes, a pesar de las dificultades idiomáticas, pues no manejan una lengua en común, llegan a entenderse con la ayuda de los gestos y se convierten en enamorados³.

Este avance entusiasma al joven y lo anima a buscar la consumación sexual de la relación, como lo hacían sus demás compañeros, quienes en las reuniones nocturnas contaban a los demás sus hazañas eróticas con las jóvenes que habían conquistado. En cambio, el narrador demoraba en el logro de su propósito erótico. Pero sus anhelos se vieron alentados porque Bárbara, con ayuda de gestos que incluían tocarse su falda y levantar la basta “hacia sus rodillas” consiguió construir un mensaje que el narrador interpretó de este modo: “vivo fuera de la ciudad, iremos a mi casa un día, hay que tomar un tren” (Ribeyro, 1994, II, p. 106).

El joven protagonista estaba convencido de que Bárbara también quería tener relaciones íntimas con él y por eso lo invitaba a hacer ese viaje hasta su casa. Finalmente, los jóvenes partieron entusiastas y llegaron hasta “un pueblecito donde Bárbara me hizo descender”. Desde la estación donde los había dejado el tren tomaron unas bicicletas y pronto estuvieron en la casa de la joven. El narrador evoca el ingreso a la vivienda y el recorrido que hicieron hasta llegar al dormitorio donde se supone que se realizaría el encuentro amoroso en aquella cama estrecha pero que asume un gran significado en ese momento, como lo comprueban las siguientes palabras del joven: “Una cama. ¡Qué largo había sido el camino para llegar desde nuestro primer encuentro hasta ese pequeño espacio, tan escueto como una tumba, pero tan suficiente, donde al fin nuestros cuerpos hablarían un idioma común!” (Ribeyro, 1994, II, p. 108).

3 Existe un relato de Ribeyro en el que el problema idiomático asume un significado crucial. La historia, curiosamente, ocurre también en una situación de guerra entre dos países vecinos: Perú y Ecuador. Hemos realizado un análisis de dicho texto en las páginas de este libro. Véase también el estudio de (López, 2009, p. 295).

La ilusión por la inminencia del momento íntimo continúa para el narrador porque “Bárbara se quitó el vestido y avanzó hacia la cama, pero en lugar de tenderse en ella la contorneó y se precipitó hacia un enorme ropero, hablándome en polaco, sin preocuparse en que yo la entendiera y abrió bruscamente sus puertas” (Ribeyro, 1994, II, p. 108).

A partir de ese momento, Bárbara tomó la iniciativa, pero no para seducir al joven sino para realizar una sesión de exhibición de la media docena de faldas que guardaba en su mueble. Se tomó tan a pecho su tarea que exigía a su sorprendido acompañante que compruebe la calidad de la tela o de los diseños de las prendas. Concluida la sesión, Bárbara buscó la aprobación del observador y no se sintió enteramente satisfecha sino cuando este hizo el siguiente comentario: “—Bonitas faldas —añadí—, lindas, molto bellas, beautiful, muchas faldas, lindas faldas” (Ribeyro, 1994, II, p. 108).

Para Bárbara, el objetivo del viaje hasta su casa se había cumplido plenamente, por lo cual después de extraer una blusa de su ropero y de ponérsela le comunicó a su compañero que debían retornar a Varsovia. Y en efecto, lo hicieron de modo veloz, desandando todos los lugares por donde habían pasado horas antes. Durante el retorno, la joven lucía contenta, mientras que el narrador, sin duda, se encontraba frustrado porque las expectativas de vivir una experiencia amorosa se habían esfumado de un modo risible y patético. Y luego de ese “chasco”, como lo llamaría Ribeyro, y terminado el congreso, todos los jóvenes “partíamos de vuelta a París”. Empero, Bárbara no fue a despedir a su amigo y solo meses después este recibió la carta, que diez años más tarde destruyó.

“Bárbara” es, pues, el testimonio de una experiencia amorosa frustrada, como ocurre en “Papeles pintados”, de este mismo libro, y en “Una aventura nocturna”, relato de otro libro de Ribeyro⁴. Las ilusiones de tener un encuentro amoroso con una pareja a la que se desea se truncan y dejan al protagonista con una incómoda sensación de desencanto. Y en “Bárbara” esta desilusión es mayor porque se verifica en el dormitorio de la joven y al lado de la cama donde debía producirse la consumación sexual. Todo hacía pensar que los jóvenes gozarían de una intimidad satisfactoria, pero esta no se produjo porque la joven, en contra de lo que espera el narrador, se dedica a lucir sus prendas y parece ajena al deseo sexual que, en ese momento, sin duda, invade al otro protagonista.

4 Hemos analizado este relato en González, 2010a, II, p. 176.

No es fácil encontrar una explicación a la insólita conducta de la joven en ese momento de clímax erótico, pero quizá su respuesta atípica se deba, en parte, a su pertenencia a otra cultura y a las dificultades de comunicación idiomática que son evidentes en varios pasajes del relato. Según Elmore (2002), se puede conjeturar que “el modelaje clandestino de Bárbara involucra cierta resistencia hedonista y fantasiosa frente a la ploma monotonía impuesta por el régimen stalinista” (p. 119).

Finalmente, y como dato escondido absoluto, queda el enigma de saber qué decía la carta escrita en idioma polaco que Bárbara envió algún tiempo después a su amigo. En esas líneas estaría la explicación de su inesperada conducta, aquel día, en su dormitorio, o ignorando aquel suceso que para el narrador fue frustrante, se referiría a otros asuntos que nada tenían que ver con “el modelaje clandestino” que realizó ante los sorprendidos ojos del narrador. No hay forma de saber qué mensaje le envió Bárbara a su eventual acompañante en aquel congreso de la juventud.

Los cautivos”¹

Este relato posee algunas afinidades con el de “Ridder y el pisapapeles”. En ambos, un narrador en primera persona recrea una anécdota ocurrida en algún lugar europeo y en la que participa otro personaje al que el narrador recién ha conocido y con él comparte una experiencia singular. También en “Los cautivos” el que evoca la peripecia ocurrida en la ciudad alemana de Francfort viene “del otro lado del Atlántico” y está en aquella urbe para cumplir una misión de trabajo que le ha encomendado un amigo: “enterarme de los últimos procedimientos para la impresión a cuatro colores” (Ribeyro, 1994, II, p. 129).

En cuanto a la duración de los hechos, Ribeyro deja de lado el modelo del cuento fragmento y nos presenta un proceso que dura algunos días o semanas y que concluye con la partida del narrador de Francfort con destino a Berlín. En el transcurrir de ese tiempo, el personaje que ha venido desde Sudamérica y que está un tanto incómodo en esa ciudad industrial, descubre en la pensión donde vive un jardín “poblado de pajareras”. La visión de este espectáculo representa para él la naturaleza, en contraste con la abrumadora presencia de máquinas que lo aturde. Como dice Elmore (2002): “El contraste entre el inesperado enclave de pájaros y el monótono entorno industrial no escapa a la mirada artística del testigo” (p. 122).

De otro lado, el descubrimiento de las pajareras lo lleva a conocer al “señor Hartman, el dueño de la pensión” y, por cierto, de las aves que han encandilado al pensionista. A pesar de cierta resistencia inicial de parte del dueño de casa, se establece una relación llevadera entre ambos personajes, basada en el común interés por los pájaros. Esto le permite

1 Escrito en París, en 1971.

al extranjero apreciar el dominio absoluto que ejerce Hartman sobre las aves; pero ante la pregunta de si es un ornitólogo, él afirma ser “—Un simple aficionado. Siempre me han gustado los pájaros, así, reunidos, en sus jaulas. Son tan obedientes, tan sumisos y al fin de cuentas tan indefensos. Su vida depende enteramente de mí” (Ribeyro, 1994, II, p. 132). Estas expresiones cobran un sentido más amplio al concluir el relato.

Podría decirse que la indiferencia con que trató Ridder al visitante sudamericano en el cuento que sigue de la colección, contrasta con el nexo cordial que se establece entre Hartman y su pensionista. El primero acepta que el segundo lo acompañe en su recorrido matinal por las pajareras y le va suministrando una información acerca de las aves. De este modo se consolida un vínculo de maestro-discípulo: el alemán no solo le ofrece datos directos, sino que le muestra un libro para ilustrar sus explicaciones y en los siguientes días le fue presentando otros libros hasta concluir una etapa que el propio narrador llama de iniciación y aclara que lo que más admira en el alemán no es su erudición sino el fervor por sus animales: “Hablar para él de sus pájaros era como orar. Yo me sentía algo así como el discípulo medieval recibiendo por vía oral del maestro las llaves del arcano” (Ribeyro, 1994, II, p. 133).

Como culminación de esta relación establecida, Hartman autoriza a su pensionista a visitar su biblioteca en la que poseía unos tres mil ejemplares que podía consultar cuando quisiera. Y en esta misma circunstancia, de modo súbito, el alemán muestra interés por saber de qué país de Sudamérica es el visitante. Este contesta que es del Perú, nombre que le dice poco a Hartman y por eso anuncia que va a averiguar sobre él, pero sí está al tanto de las aves que son de allí: el chaucato, el huanchaco y la tuya. El diálogo es un poco tenso y anuncia conflictos. Un dato relevante es que, pese a todo, el narrador se llevó en préstamo “un volumen sobre las calandrias”.

El desenlace de la ficción comienza a perfilarse con la inminente partida del narrador hacia Berlín, donde siguiendo indicaciones de su amigo de Lima continuará cumpliendo la tarea encomendada. La víspera del viaje, el narrador vuelve a la pajarera después de varios días y busca a Hartman para despedirse. Pero este, en vez de saludar a su pensionista como era lo habitual, se muestra hosco, lo conmina a retirarse y para concluir con su actitud inamistosa le dice: “—Así que del Perú ¿no? ¿No fue el primer país de Sudamérica que le declaró la guerra a Alemania?” (Ribeyro, 1994, II, p. 135).

Al narrador no le queda sino retirarse, pero las circunstancias hacen posible que la frase destemplada de Hartman encuentre una explicación. Ello ocurre cuando al anochecer del día previo a la partida, el personaje peruano se dirige a la biblioteca para devolver el volumen sobre las calandrias que conservaba consigo. Como no encuentra al dueño, ingresa al lugar y llevado por la curiosidad hojea una historia de la Segunda Guerra Mundial y allí descubre la foto de un oficial alemán “que montaba guardia delante de una alambrada, que muy bien podía corresponder a una pajarera. Volteando la foto para mirar el reverso leí: Hans Hartman, 1942, Auschwitz” (Ribeyro, 1994, II, p. 136). Este dato revela que el alemán es un nazi que sirvió a Hitler y que estuvo en un lugar que simboliza la barbarie en contra de los judíos². Ello explica el porqué de su temperamento bélico y su rechazo a un ciudadano cuyo lejano país había censurado la actitud agresiva del ejército alemán.

El relato concluye con una focalización que contribuye a aclarar la naturaleza profundamente autoritaria y vertical del exoficial de la SS que considera a sus aves como sus “cautivos”; así como en la guerra, los judíos representaban el contingente que había que someter a cautiverio, y en cuya misión, Hartman era un gran puntal, como lo prueba la foto que logró escudriñar el narrador y que lo llevó a hacer un descubrimiento muy importante relacionado con uno de los protagonistas de este relato en que Ribeyro vuelve a demostrar su maestría en la construcción de la trama, el protagonista y el desenlace de la historia. De paso en el cuento figura una de las claves para entender las connotaciones del término de “cautivos” que es el eje semántico del libro en su conjunto.

2 En efecto, el nombre de Auschwitz tiene connotaciones negativas.



“Ridder y el pisapapeles”¹

Este relato funciona con un narrador autodiegético en primera persona, aunque cabe precisar que en cuanto a la importancia de los personajes hay una suerte de sucesión: en gran parte del texto el protagonista es el escritor Charles Ridder, y en la última lo es el propio narrador. Como muchos otros cuentos de Ribeyro este también recrea una situación que se desarrolla en algunas horas de un día en que tres seres coinciden en “Blanken, un pueblecito perdido en una planicie sin gracia, cerca de la frontera francesa”, en pleno territorio de Bélgica (Ribeyro, 1994, II, p. 121).

La fábula, en el sentido aristotélico del término, es sencilla y consiste en la evocación del viaje que realizó el narrador desde la ciudad de Amberes hasta el citado Blanken y para ello atravesó “toda Bélgica en tren”. El propósito de ese desplazamiento era conocer al escritor Charles Ridder, cuyas obras habían sido leídas por el narrador “en la biblioteca de madame Ana [donde] cogí al azar un libro de Ridder y no lo abandoné hasta que terminé de leerlo” (Ribeyro, 1994, II, p. 121). En el texto se señala que Ana es ahijada del escritor y por eso ella acompaña al personaje que tiene el deseo de conocer y de expresar su admiración a Ridder².

A fin de aclarar el porqué de su anhelo de llegar hasta donde vive el escritor que lo ha deslumbrado, el narrador recurre a un *flash back* para explicar en qué ha consistido su experiencia de lector de los libros de aquel. Señala, mediante la técnica del resumen (Reis y Lopes, 1995, p. 231),

1 Escrito en París, en 1971.

2 En el relato “Té literario”, de *Solo para fumadores*, varios personajes que admiran a un escritor se reúnen en la casa de una señora que conocía a aquel para conversar y tomar té con él (Ribeyro, 1994, IV, p. 63). Pese a una larga espera, el escritor nunca llega a la reunión. Hemos analizado ese relato en González, 2010a, II, p. 182.

que “durante un mes pasé leyendo sus obras”; las caracteriza como intemporales, con espacios difíciles de identificar y personajes que exhibían una gran fortaleza física. E intentando una valoración final dice que “carecían de toda elegancia esas obras, pero eran coloreadas, violentas, impúdicas, tenían la fuerza de un puño de labriego haciendo trizas un terrón de arcilla” (Ribeyro, 1994, II, p. 121).

Por lo expuesto en las expresiones anteriores del personaje, cabe deducir que este es un lector y escritor y en tanto tal busca modelos para su propio trabajo creativo del cual es una muestra el texto que estamos analizando en el que da cuenta de su encuentro con un hombre de letras, como él y del suceso menor pero significativo que le ocurrió en su visita a Ridder.

Después de haber expuesto las razones que lo llevaron a visitar al escritor que vive en Blanken, el narrador retoma el relato de las incidencias del viaje y de las horas en casa del anfitrión. Del primero, es decir, del viaje, es relevante destacar la visión del mar³ que tiene el personaje un poco antes de llegar a la casa de campo. Además, gracias a ese dato se hace manifiesto que el visitante es de otro país, quizá de otro continente. Leamos lo que escribe:

No lejos distinguí un pedazo de mar plumizo y agitado que me pareció, en ese momento, una interpolación del paisaje de mi país. Cosa extraña, eran quizás las dunas, la yerba ahogada por la arena y la tenacidad con que las olas barrían esa costa seca. (Ribeyro, 1994, II, p. 122)

Después de esta observación, el trabajo del visitante se concentra en hacernos ver las características de la casa y también las del propio escritor. Para ello recurre a la técnica de la descripción y lo más interesante del uso de este recurso es que lo lleva a establecer una homología entre la apariencia física de Ridder y el perfil de sus obras. Si bien el hecho de que el escritor esté sentado no facilita la observación, el narrador se las ingenia para que sepamos cómo es el dueño de casa:

Pude apreciar que era extremadamente fornido y comprendí en el acto que entre él y sus obras no había ninguna fisura, que ese viejo corpachón,

3 En algunos relatos, Ribeyro ha escenificado una parte de la historia o toda en el mar. Por ejemplo, en “Mar afuera” (véase nuestro análisis en González, 2010a, p. 52), “Al pie del acantilado”, “Una medalla para Virginia” y “Un domingo cualquiera”, analizados en este libro, el mar es un tópico importante.

rojo, canoso, con un bigote amarillo por el tabaco, era el molde ya probablemente averiado de donde habían salido en serie sus colosos (Ribeyro, 1994, II, p. 122).

La reunión en la casa del escritor no posee mayor trascendencia, salvo por la ocurrencia de algunos detalles que se presentan en las escenas finales del relato. Solo habría que considerar la confirmación de la procedencia del visitante que la realiza madame Ana, quien informa a su padrino “que era un amigo que venía de Sudamérica y que había querido conocerlo” (Ribeyro, 1994, II, p. 122). Las reacciones de Ridder ante los visitantes son mínimas y lo más relevante es el rol que cumple Ana de llenar la conversación con datos de carácter familiar, que tampoco interesan mucho al dueño de casa.

El propio narrador fracasa en su propósito de intercambiar ideas con Ridder, porque este se muestra parco aun ante los elogios a su obra que realiza el visitante o cuando lo interroga acerca del espacio y del tiempo al que aluden las historias de sus libros. La comunicación fracasa, pues, porque el escritor parece ajeno a la presencia de los que lo acompañan y esto lleva a que el narrador se decepcione de la calidad personal de Ridder y formule algunas conclusiones que coinciden con las que el escritor Ribeyro ha incluido en algunas de sus *Prosas apátridas*⁴. El narrador concluye que: “Ridder poseía la talla de sus personajes, pero no su voz, ni su aliento. Ridder era, ahora lo notaba, una estatua hueca” (Ribeyro, 1994, II, p. 123).

Incluso la mediocridad de Ridder como narrador se ve confirmada cuando “se animó a hablar un poco y narró una historia de caza, pero enredada, incomprendible... En fin, una historia completamente idiota” (Ribeyro, 1994, II, p. 123). Como puede verse, el encuentro que tantas expectativas ha generado en el personaje que viene de Sudamérica está en su punto más bajo y este ruega para que a Ana se le ocurra dar por terminada la reunión, pues ya no soporta el grado de “sopor” en que se ha sumido Ridder después del almuerzo.

En ese momento se inicia una nueva y definitiva secuencia que eleva el nivel de interés del relato. Dicho cambio lo provoca el narrador visitante, que al alejarse del ambiente donde estaban y acercarse a otro lugar descubre un objeto, que

4 En este libro, Ribeyro establece una comparación entre la persona y su obra.

era exacto al pisapapeles que me acompañó desde la infancia hasta mis veinte años, su réplica perfecta. Había sido de mi abuelo, que lo trajo de Europa a fines de siglo, lo legó a mi padre y yo lo heredé junto con libros y papeles. Nunca pude encontrar en Lima uno igual. Era pesado, pero al mismo tiempo diáfano, verdaderamente funcional. (Ribeyro, 1994, II, p. 124)

Como vemos, el foco de atención del relato cambia: Ridder deja de interesar al narrador y en cambio se concentra en la observación y presentación de un objeto que está vinculado al trabajo de un escritor⁵. Por ello, se emplea el recurso de la pausa que consiste en suspender la narración de lo que está ocurriendo e introducir una información adicional que es útil para que el lector aprecie el desarrollo de los sucesos (Reis y Lopes, 1995, p. 193). Incluso cabría decir que añade un pequeño relato en el que el pisapapeles cumple un rol mínimo pero significativo, el cual se completará en el relato que estamos analizando.

Lo que dice, en síntesis, el narrador dentro de la pausa que se ha permitido manejar es que el pisapapeles le sirvió una noche (en Miraflores)⁶ como objeto contundente para ahuyentar a un grupo de gatos que no lo dejaban dormir. Al día siguiente subió al techo a fin de recuperar el objeto arrojadizo, pero nunca lo encontró a pesar de haberlo buscado con paciencia. “Se había perdido, para siempre”, concluye el personaje.

Terminada la pausa el narrador retorna al momento del descubrimiento de un pisapapeles exactamente igual al que él perdió hace años en su casa de Miraflores. El impacto es tal que el narrador no se limita a observarlo, sino que lo toca y comprueba que es “su pisapapeles”. Más admirado por la comprobación busca a Ridder para que este le dé una explicación acerca de una situación sin duda desconcertante. Y lo curioso es que, por primera vez, el escritor da señas de estar lúcido y atento a lo que ocurre cerca de él.

En esas circunstancias se produce el diálogo final de los dos personajes. El narrador le pregunta al anfitrión “¿de dónde lo ha sacado usted?”, y este refiere que hace unos diez años, en una “maravillosa luna de verano”, cuando se encontraba en el corral de su casa y sus gallinas estaban alborotadas, “de pronto un objeto cruzó la cerca y cayó a mis

5 Hemos podido apreciar que en algunos relatos de Ribeyro los objetos asumen un rol de primer orden en el desarrollo de la historia, como lo acabamos de ver en “Bárbara”.

6 Muchos de los relatos de Ribeyro están ambientados en el distrito limeño de Miraflores, donde vivió y estudió el autor durante los años de su adolescencia y juventud.

pies. Lo recogí. Era el pisapapeles. —Pero, ¿cómo vino a parar aquí? Ridder sonrió esta vez: —Usted lo arrojó” (Ribeyro, 1994, II, p. 125).

La respuesta final que el escritor da a su visitante hace que el relato cambie de nivel de realidad: pasa de un realismo convencional a un nivel fantástico porque supone establecer una relación causal imposible de verificarse en el plano de la realidad: que un objeto arrojado en Lima llegue hasta un pueblo de Bélgica. Además, no hay una explicación para que Ridder conozca lo que le ocurrió a su visitante en la ciudad de Lima⁷. La respuesta final del escritor le da pues al relato un toque de misterio. Y reafirma que para Ribeyro algunos objetos poseen un carácter mágico, como ocurre, por ejemplo, con la insignia, del cuento del mismo nombre y con el libro del relato “El libro en blanco”, ambos textos ubicados en la vertiente fantástica de la narrativa de Ribeyro⁸.

7 Un desplazamiento espacial intercontinental como el que se plantea en este relato es el que ocurre con el protagonista del cuento “Doblaje”. Véase el análisis en este volumen.

8 Jesús Rodero (2000, pp. 73-91) ha realizado un agudo análisis de este y de otros relatos, basándose en el concepto de lo fantástico, propuesto por Todorov y complementado por Ana María Barrenechea.



“La primera nevada”¹

Para contarnos la historia de “La primera nevada”, Ribeyro recurre al concurso de un narrador autodiegético en primera persona, es decir, de un personaje que evoca ciertos sucesos que él vivió, aunque en esta ocasión en compañía de otro ser igualmente importante. En otras palabras, en este texto existe un dúo de coprotagonistas situados en un mismo nivel de relieve, ambos son absolutamente indispensables para el desarrollo de la anécdota. Por ello, en narraciones breves donde se produce este caso de dos o tres personajes de trascendencia similar en cuanto a la acción, preferimos hablar de un narrador en primera persona coprotagonista (González, 2018, p. 40).

Este narrador innominado recurre a la técnica de *in media res*: comienza a desenvolver la historia a partir de un momento puntual que carece de antecedentes. La primera oración del texto, en narración subsecuente², muestra a los dos personajes, relacionados mediante los objetos de uno de ellos, compartiendo un espacio reducido en el que vive el narrador, que es, a la vez, el anfitrión del otro que irrumpe y este último sienta presencia con sus “cosas” tal como lo señala, no sin cierta sorpresa retrospectiva, el poseedor del citado espacio íntimo:

Los objetos que me dejó Torroba se fueron incorporando fácilmente al panorama desordenado de mi habitación. Eran, en suma, un poco de ropa sucia envuelta en una camisa y una caja de cartón conteniendo papeles. Al principio no quise recibirle estos trastos porque Torroba

1 Escrito en París, en 1960. Este relato no apareció dentro del libro *Los cautivos* en la edición de Milla Batres (1973).

2 En la narración subsecuente, los sucesos ya ocurrieron y el narrador los evoca empleando el tiempo pasado (Reis y Lopes, 1995).

tenía bien ganada una reputación de ladronzuelo de mercado y era sabido que la policía no veía las horas de ponerlo en la frontera por extranjero indeseable. Pero Torroba me lo pidió de tal manera, acercando mucho al mío su rostro miope y mostachudo, que no tuve más remedio que aceptar.

—Hermano, ¡solo por esta noche! Mañana mismo vengo por mis cosas. (Ribeyro, 1994, II, p. 139)

A partir de los datos que nos ofrece el narrador podemos asumir ciertos supuestos indispensables para la construcción de lo verosímil del relato. En primer lugar, los dos personajes ya se conocen, han tenido cierto trato y uno de ellos guarda una imagen un tanto negativa del otro (el narrador, de Torroba). Este conocimiento previo explica el hecho de que el personaje “miope y mostachudo” llegue hasta el cuarto donde vive el otro protagonista. Cabe señalar que el relato muestra el inicio, desarrollo, crisis y desenlace de la relación que surge desde el momento en que Torroba llega al lugar donde se desarrollará toda esta historia teñida de pequeños conflictos.

También es pertinente destacar la ubicación e identidad de ambos seres: por la información que nos proporciona el texto sabemos que los hechos ocurren en la ciudad de París, y que, en ella, los dos personajes son extranjeros y viven en condiciones bastante estrechas y precarias. De hecho, Torroba parece carecer de un espacio vital mínimo y el narrador sobrevive con bastante incomodidad en la habitación de un hotel. En suma, uno y otro son seres migrantes y marginales, que viven en una ciudad cara, e incluso uno de ellos tiene “mala reputación” y corre el peligro de ser expulsado del país. Como puede verse, la situación vital de los coprotagonistas es crítica y ella explica los comportamientos, las reacciones y los sentimientos de cada uno.

“La primera nevada”, según lo ya señalado, gira alrededor de los problemas de una coexistencia forzada entre dos seres humanos del mismo sexo, que no son pareja, y pertenecen a distintas culturas, aunque viven como extranjeros en una sociedad más desarrollada que aquellas de las que proceden uno y otro. La historia de la vinculación eventual está contada desde la perspectiva de uno de ellos, el narrador, que goza de una situación menos precaria que la de Torroba, su forzado inquilino. Es decir, pese a que ambos son extranjeros y marginales en París, el que relata la anécdota por lo menos ha alquilado una habitación, mientras que el otro parece no disponer de un sitio donde guardar sus cosas y dormir.

El inquilino del cuarto relata el proceso paulatino de instalación y de invasión ejecutado por Torroba en detrimento de la privacidad del primero. La estrategia del incómodo visitante consiste en dejar sus cosas y en anunciar que volverá por ellas; pero no solo no cumple, sino que llega con nuevos enseres. Y como su descaro parece ser ilimitado, en los momentos en que permanece en la habitación emplea, sin solicitar permiso, algunos objetos de uso personal del inquilino titular y se sirve de los alimentos que están al alcance y carece de la cortesía para agradecer por todo aquello que consume gratuitamente.

La confirmación de que Torroba es un ser impredecible en su desfachatez se confirma cuando además de haber invadido el cuarto con sus cosas y con su incómoda y aun esporádica presencia, un día llega muy tarde y comunica que se quedará a dormir, “aquí nomás sobre la alfombra”. La reacción del narrador es moderada porque, aunque lo hizo dormir en el suelo, aceptó que su visitante siguiera viniendo todas las noches y se quedara a pernoctar, pese a que no había habido un acuerdo expreso para que fuera así. Además, el visitante casi no le hablaba a su anfitrión.

Es evidente que este estaba sumamente incómodo con su indeseado inquilino, pero no le ponía límites, pese a que, según lo manifiesta,

lo que más me incomodaba era su olor. No es que se tratara de un olor especialmente desagradable, sino que era un olor distinto al mío, un olor extranjero que ocupaba todo el cuarto y que me daba la sensación, aun durante su ausencia, de estar completamente invadido. (Ribeyro, 1994, II, p. 140)

Es interesante esta observación desde el punto de vista sociocultural porque, en efecto, el olor es un signo que configura parte de la identidad de una persona o de un grupo, según su edad, sexo, procedencia, etcétera³. Y, en general, los seres humanos son muy sensibles a este elemento, que se asocia a lo espacial, en relación con los conceptos de lo cerca y de lo lejos, como se infiere en este relato⁴.

3 En “Los fugitivos”, un relato de Alejo Carpentier (1994, pp. 23-38), el olor es un detalle importante en la conducta de los seres humanos y animales.

4 Al respecto, Lydia de Souza (2011) comenta: “Podemos reconocer no solamente un *patrimonio alimentario*, sino también un *patrimonio olfativo*, un *patrimonio sonoro*, conjugando las expresiones de los sentidos con nuestras pautas culturales” (p. 118).

Otro componente importante de la historia que expresa la presencia de la naturaleza de un modo gravitante es el anuncio del narrador de los cambios estacionales que comienzan a manifestarse en la ciudad donde los personajes viven esta anécdota: “El invierno llegó y ya comenzó a crecer la escarcha en los vidrios de la ventana”. La irrupción de la estación invernal trae consigo la sensación térmica del frío, que impacta, en especial, sobre el sentido del tacto y también en el sentido olfativo.

En esta lucha por el espacio mínimo vital, el narrador es el que retrocede en cuanto a la conservación de su privacidad, y, a su vez, el que avanza indetenible es Torroba. Una prueba contundente de esta tendencia es que, a causa de un resfrío, el visitante deja de dormir en el piso y se instala en la cama misma del narrador y se adueña de todas las comodidades de que este gozaba. La situación llegó a tanto que según el anfitrión “daba la impresión de ser él el ocupante y yo el durmiente clandestino”. Y esto, además, se tradujo en que Torroba comenzó a usar todos los objetos y prendas de su protector.

La audacia y flema del visitante llegó a tanto que una noche se apareció en la casa acompañado de una mujer a muy altas horas y su amigo tuvo que arrojarle llaves para que pudiera ingresar, aunque el dueño del cuarto ignoraba que el otro venía con otra persona. Y cuando se dio cuenta, Torroba ya estaba en la habitación y dispuesto a dormir acompañado; así lo anunció y lo hizo, sin importarle en lo mínimo la incomodidad de su amigo que tuvo que dormir en el suelo. Luego de pasar la noche se fueron al mediodía.

Esta acción de Torroba origina una respuesta radical del narrador: hacia el atardecer de aquel día decide tirar todas las pertenencias del intruso al pasillo del hotel. Y luego se dedicó a esperar que Torroba regrese como todas las noches. Y en efecto lo hizo y como supone el narrador, pues no podía ver su reacción, se quedó sorprendido durante un buen tiempo y luego se dedicó a tocar la puerta y a pedirle a su amigo que le abra, pero este se mantuvo en silencio.

Torroba siguió insistiendo, incluso hizo algunos ofrecimientos especiales para convencer al narrador, y este confiesa que le costó mucho resistir firme hasta el final. Dice que hubiera bastado que su amigo le diga algunas palabras apropiadas, pero como ello no ocurrió y el tiempo siguió su marcha, Torroba no tuvo otra opción que coger sus cosas y abandonar el hotel. Una vez que el narrador calculó que su acompañante estaba delante del edificio, corrió a su ventana, la abrió y comprobó que,

como le había dicho Torroba para convencerlo de que lo dejara entrar, en efecto estaba nevando.

Luego de constatar la fuerza de “la primera nevada” que obligaba a todos los transeúntes a protegerse, el narrador pudo también ver a Torroba que era uno más de los caminantes afectados por la nieve, y marchaba con todas sus cosas a cuestas, pero se dio tiempo para mirar la ventana del cuarto donde había dormido y hasta llegó a mover los labios para decir algo que su amigo no oyó por la distancia que había entre ambos.

En esos momentos finales, el narrador se arrepiente de su actitud ante Torroba y sufre una sensación de soledad que lo lleva a gritar para hacerle saber que está en el cuarto y aún llega a decirle a voz en cuello:

“¡Ven, hay sitio para ti! ¡No te vayas, Torrobaaa...!”. Esta última frase, conjetura el narrador, quizá la oyó su amigo pues “se dio media vuelta y quedó mirando mi ventana. Pero cuando yo creí que iba a venir hacia mí se limitó a levantar un brazo con el puño cerrado, con un gesto que era más que una amenaza una venganza, antes de perderse para siempre en la primera nevada. (Ribeyro, 1994, II, p. 145)

Este relato, quizá uno de los que muestra con más detalle el nivel de conflicto que surge en la convivencia humana, ilustra también la precariedad en que viven los seres marginales en las grandes ciudades, privados de un lugar donde dormir o protegerse de los rigores propios de la noche o de la nevada invernal. En este sentido, Torroba es uno de los personajes más desprotegidos que circulan por los “cuentos europeos” de Ribeyro. Sin duda, esta anécdota tiene una base real que el propio autor debió experimentar en carne propia. Además, ambos personajes responden a las características de muchos intelectuales y artistas que sobreviven a duras penas en esa ciudad cosmopolita que es París.



“La estación del diablo amarillo”¹

Este relato tiene un narrador en primera persona, coprotagonista, con dos personajes importantes: el narrador innominado, una suerte de *alter ego* del Ribeyro joven que vivió en París, y un hombre ya mayor, de origen árabe, llamado Bel-Amir. Las circunstancias de la vida han hecho que ambos seres, tan distintos entre sí, en edad, oficio, clase social, nacionalidad, cultura e idioma, se hayan encontrado en “la estación de Payol” y que realicen un trabajo manual de carga y descarga de mercaderías y de otros materiales, para lo cual se requiere de una gran fuerza física y resistencia, que Bel-Amir posee y el joven no, pero decidió realizar ese trabajo obligado por la necesidad de solventar los gastos de sobrevivencia que lo agobian.

Si bien el narrador y Bel-Amir son los dos grandes protagonistas del relato, y por tanto son sus encuentros y desencuentros los que constituyen la trama de la historia, en la anécdota también son mencionados otros personajes jóvenes, amigos del que cuenta la historia, que realizan la misma titánica faena porque no disponen de otra forma de afrontar sus gastos cotidianos. Todos ellos son intelectuales o artistas que viven con la ilusión de plasmar sus sueños, pero mientras tanto deben subsistir y por ello están allí, en la estación de Payol, compitiendo con Bel-Amir y otros marginales y migrantes que no tienen otro propósito que el de ganarse el sustento diario, aunque sea con un trabajo tan deshumanizador y tan degradante como lo siente y expresa el narrador. Los jóvenes, en cambio, veían esta actividad como algo transitorio, aún soñaban con realizarse como seres especiales, “pero la verdad es que al salir del trabajo éramos

1 Escrito en Huamanga, en 1960.

incapaces de cumplir nuestros preciosos sueños. Llegábamos a casa tan cansados que no nos quedaba otra cosa que comer, emborracharnos y echarnos a dormir hasta el día siguiente” (Ribeyro, 1994, II, p. 150).

La suerte de este grupo de idealistas fue diversa porque algunos pudieron abandonar la dura e infamante, para ellos, labor de ser cargadores, pero el narrador no estuvo entre esos afortunados y por ello siguió sometiéndose al recorrido de ir y venir de la ciudad a la estación para seguir en la brega. Y, en especial, todos ellos se esforzaban por llegar temprano porque querían tomar “el diablo amarillo” que era una carretilla muy cómoda para el trabajo de transportar la carga de un lugar a otro; pero cuando llegaban, ya Bel-Amir se había posesionado de dicho elemento de trabajo y los demás tenían que hacerlo con lo que hubiere.

Igual que en “La primera nevada”, relato también ambientado en París, en este es importante considerar el cambio de las estaciones climatológicas, y en este caso, la llegada del invierno que empeora la vida en todo sentido. En este nuevo contexto, el narrador recibe de Gastón, el reclutador, la oferta de una propuesta de trabajo algo diferente y él la acepta con la idea de que se va a esforzar menos y ganará más, aunque la labor consiste en descargar “vagones con carbón”. Y en esta nueva fase, el joven cuenta como compañero de faena nada menos que a Bel-Amir, lo que le permite conocer mejor a este personaje, tanto en sus aspectos positivos como en los negativos.

En efecto, el trabajo resulta más abrumador que el anterior y rebasa la resistencia del narrador. Por más que Bel-Amir colabora con él, e intercambian puestos en la ardua tarea, los resultados eran los mismos y el joven lo dice de modo dramático:

Poco a poco sentí que me deshumanizaba, que me convertía en un buey, en un caballo. Tenía las manos ampolladas. Mi conciencia se había estrechado, al punto que no percibía la realidad sino por fragmentos: tan pronto la rampa o la carreta, pero siempre a Bel-Amir, gigantesco, oscuro, lanzando sus paletadas y gritando desde la altura: “¡Son las nueve!”, “¡Son las diez!”... “¿Quieres pasarte aquí toda la mañana?”. (Ribeyro, 1994, II, pp. 152-153)

Sacando fuerzas de flaqueza, el narrador continuó trabajando todo aquel día, pero sus relaciones con Bel-Amir se volvieron más tensas y uno y otro se insultaban en sus respectivos idiomas. Al terminar la jornada, el narrador retornó a París a cenar y a descansar, pero estaba en condiciones deplorables, sobre todo porque parecía “un fantasma de hollín”

y su situación empeoró: cayó enfermo durante cuatro días y como no trabajó no pudo pagar su alojamiento y fue echado del hotel donde vivía. Sin otra alternativa tuvo que regresar a la estación y habló una vez más con el reclutador y este aceptó su petición de volver a trabajar y enterado de que no tenía dónde dormir, le ofreció la barraca como el lugar en el que podía pernoctar hasta que encontrara otro sitio mejor.

Y así durante algún tiempo, el narrador siguió trabajando en condiciones siempre duras, aunque ya no transportando hollín, sino otro tipo de mercadería, y si bien no laboraba en dupla con Bel-Amir, sí compartía el lugar donde ambos pernoctaban. Las relaciones tampoco eran buenas en esta oportunidad porque mientras el árabe solo se dedicaba a trabajar de un modo mecánico y casi animal, su compañero de barraca, el joven intelectual aún conservaba sus sueños de realización personal, deseaba leer durante las noches y hubiera querido que se establezca alguna amistad entre él y Bel-Amir, pero este se negaba a cualquier diálogo y quería tranquilidad para descansar del duro trabajo y poder continuar al día siguiente.

La fase final de esta durísima etapa en la vida del narrador se produjo en fecha cercana a la navidad, cuando tuvo que cargar “canastas de ostras y cajones de champagne”; y esto le producía a él y a sus jóvenes amigos un gran disgusto porque mientras los parisinos se preparaban para celebrar y gozar de las próximas fiestas, ellos no tenían ninguna esperanza de que su situación mejore. Por ello, siguieron con el mismo espíritu, y Bel-Amir siempre era una referencia para ellos pues nunca se quejaba de su suerte; su vida constituía un misterio, aunque

Gastón nos había dicho que todo su dinero lo enviaba a Orán, donde vivía su familia. Hacía doce años que dormía en la barraca. No conocía París. Su vida consistía en ir del diablo a la cama y de la cama al diablo. Y así probablemente hasta reventar. (Ribeyro, 1994, II, p. 155)

En ese ambiente de monotonía y de rutina, constituye un motivo de regocijo para el narrador el que una de esas mañanas le “tocó el diablo amarillo” que era una carretilla con la que podía trabajar mejor que con las otras; por lo cual todos luchaban por ganarla, aunque Bel-Amir era quien casi siempre la acaparaba. Sin embargo, aquel día fue, pues, el protagonista el favorecido por la posesión del “diablo amarillo” y ello le permitió hacer su faena con más tranquilidad, y ya faltaba una hora para acabar con la dura jornada cuando sufrió un accidente que le afectó la pierna.

La gravedad de la herida hizo que el narrador tuviera que ir a la enfermería y suspendió su trabajo; pero cuando quiso regresar a París con sus amigos para ir a descansar del trabajo realizado, ya estos se habían ido y no le quedó otra opción que ir cojeando hasta la barraca donde dormía Bel-Amir. Allí pasó largas horas, en estado de somnolencia a causa del mal que afectaba todo su cuerpo. El árabe no se dio cuenta de cuán afectado estaba su compañero, por eso discutía con él para que apagara la luz y lo dejara dormir.

Y así transcurrió el tiempo, con el narrador que se quejaba de su dolencia y que llegó a soñar con su “ciudad natal, donde no nevaba nunca, donde ni siquiera llovía” (Ribeyro, 1994, II, p. 157). Intentó dialogar con Bel-Amir, pero el intercambio verbal fue breve y nada amistoso. Poco después, el propio joven se percató de que estaba más grave de lo que pensaba y eso lo llevó a volver a hablar con Bel-Amir, que solo deseaba dormir. Pero cuando este se dio cuenta de que su compañero de barraca pasaba por un momento crítico, no dudó en cargarlo y lo llevó rumbo a algún lugar donde pudiera ser curado.

El final del relato es abierto e incompleto, pues el narrador se limita a decirnos que se dejó llevar por su compañero de trabajo “sabiendo que entre los brazos de Bel-Amir, esos brazos que durante sesenta años le habían impedido morir, mi vida estaba salvada” (Ribeyro, 1994, II, p. 158).

Este es uno de los relatos más intensos de Ribeyro, porque sigue de cerca el duro trabajo físico que realiza el protagonista con el propósito de sobrevivir. También se observa el contraste entre los jóvenes intelectuales y artistas que viven en París y atesoran un proyecto de vida que constituye su sueño máspreciado. Y para mantener vivo ese ideal, no vacilan en ingresar a trabajar en una actividad para la que carecen de la fuerza necesaria; pero lo hacen hasta extremos que ponen en riesgo su propia vida. Del otro lado, apreciamos a Bel-Amir, el árabe, un hombre muy mayor que se ha animalizado en el trabajo y que carece de ideales, aunque se llega a saber que labora a fin de enviar dinero para su familia que vive en Orán².

2 En una novela dedicada a Julio Ribeyro, *El síndrome de Ulises* (2005), del escritor colombiano Santiago Gamboa, se recrea la vida de muchos personajes que nos recuerdan a Bel-Amir. El protagonista, un joven colombiano que vive en París, en la década de 1990, se parece al narrador del cuento analizado.

Este personaje no conoce París y trabaja y vive en condiciones infra-humanas; pese a ello sabe ser solidario con el narrador, cuando este necesita que alguien lo auxilie. Ello significa que el árabe, muy golpeado por el sistema, conserva un grado de humanidad y presta auxilio a alguien con quien no tenía mayor afinidad y de este modo le salva la vida. Por ello, el narrador lo recuerda con afecto.



“Los españoles”¹

Este relato exhibe un narrador en primera persona que no es protagonista ni coprotagonista. Desde el punto de vista técnico oscila entre testigo de los sucesos o personaje secundario que juega un rol importante en el desarrollo de la trama. También es un cuento que muestra, como muchos de Ribeyro, la importancia del espacio cerrado como eje de un pequeño universo en el que se mezclan las vidas de un sinnúmero de seres humanos que comparten una cercanía física, aunque esta no siempre implique una comunicación fluida entre dichos seres².

En todo caso es interesante el modo en que el narrador que vive en aquel espacio cerrado (el de una concurrida pensión española), inicia el desarrollo de esta curiosa y muy humana historia, cuya protagonista es una mujer con un nombre que simboliza su vida: Angustias. Empero, esta joven no aparece desde el comienzo, sino después de que el narrador nos ha confesado que, como ocupante de una habitación modesta, siempre había preferido una que tuviera una ventana a la calle. Este elemento posee para él un gran valor, como lo dice en las siguientes palabras:

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 puede comprender las consejas de la ciudad. (Ribeyro, 1994, II, p. 173)

1 Escrito en Lima, en 1959.

2 De hecho, otra característica relevante de la colección *Los cautivos* (1972) es que un buen número de relatos se desarrollan en un ambiente cerrado o la acción principal ocurre allí (“Bárbara”, “La primera nevada”, “Nada que hacer, Monsieur Baruch”).

Es indudable que la ventana es, sobre todo, un elemento de comunicación, a través del cual se produce el contacto entre el ser humano y el contorno que lo rodea³. Esta premisa es básica en el relato, con el detalle de que hasta antes de la historia que se nos cuenta, dicha ventana debía poner en comunicación el recinto interno del personaje, con el mundo de la calle. En cambio, en el relato analizado, la modificación consiste en que la habitación en que vive el narrador carece de este tipo de ventana, pero sí cuenta con una que lo vincula no con la calle sino con el patio interior de la pensión en la que habita. Y este pequeño cambio le permite al narrador conocer “el otro lado” del corazón de los seres humanos, en especial el de las mujeres.

Y a quien conoce, obligado por las circunstancias de poder ver solo el patio de la pensión, es a una mujer cuya identidad es al inicio un misterio, porque apenas llega a observar su silueta y sus manos y a partir de estos detalles o elementos metonímicos trata de hacerse una idea de quién es esa persona que también suele permanecer durante algunos momentos de la noche ante la ventana de su habitación. El misterio desaparece el día del cumpleaños de la dueña de la pensión, pues esta invita al narrador a participar en la reunión celebratoria; y allí, este tiene la oportunidad de ver y de alternar con la joven cuya silueta y manos le intrigaban. Por cierto, todos los otros personajes que vivían en la pensión son mostrados de modo rápido, y algunos de ellos reaparecerán más adelante.

Lo importante para el desarrollo de la historia es que después de la reunión, el narrador y Angustias inician una relación de amistad y de confidencias y ello permite que el primero pueda enterarse de detalles de la procedencia y de la suerte de esta joven salmantina que vive con

el vejete en saco de pijama (que) era su padre, que ambos vivían en la misma habitación, que casi nunca salía a la calle y que, como lo leyera en su meñique⁴, era esbelta, lánguida, espiritual y desgraciada. (Ribeyro, 1994, II, p. 176)

3 En el relato “Dirección equivocada”, donde también una mujer es un personaje clave, la ventana juega un rol central en el desenlace de la historia. Véase el análisis de este relato en González, 2010a, p. 164.

4 Ribeyro le concedía una gran importancia a la mano y a cada uno de los dedos (Esteban, 2014).

El narrador no muestra un interés sentimental en su vecina y sus apetencias eróticas las resuelve con otra vecina, de nombre Dolli, que es parte de un trío “de mujeres de vida alegre”, la menor de todas y con la que sostiene una breve relación que concluye por la insolvencia del joven personaje, que eventualmente se dedica a escribir y a leer. Estas tres mujeres también se involucrarán más adelante en la vida de Angustias, y quien propicia esto es el narrador que se transforma en una especie de “ángel de la guarda” de la joven y lánguida salmantina.

Y este rol protector se torna más importante a partir del momento en que la protagonista se enamora y le confiesa la noticia al narrador, el cual se entusiasma con la nueva y alienta a su protegida para que conserve su relación; incluso se da tiempo para conocer al galán y comprueba que este reúne los requisitos para hacer feliz y dar estabilidad futura a su protegida. Este interés por la suerte de la joven tiene un pequeño paréntesis cuando el narrador recibe un giro de quince mil pesetas y se dedica a darse una buena vida. Pero esta es una anécdota secundaria del relato.

La historia central que estatuye como eje a Angustias ingresa a un periodo de crisis a causa de que el novio reitera una invitación para ir a bailar con su enamorada, y como esta ha rechazado tres veces la propuesta, el galán “había insistido una cuarta vez para el sábado siguiente, amenazándola con la ruptura si no acudía a la cita” (Ribeyro, 1994, II, p. 178). El narrador, involucrado a fondo en el problema de Angustias, trata de conocer las razones de la negativa a ir bailar, pero no se convence cuando la joven le dice que no acepta porque no sabe bailar.

La razón de fondo, confesada después por la propia joven, es que esta, a causa de su pobreza, carece de un vestido adecuado para la ocasión. Este detalle, al parecer insignificante, posee un valor especial, como lo explica el narrador:

Uno no se imagina todo lo que significa un vestido en la vida de una mujer...el destino de las mujeres depende del precio de una tela y es posible entrar a una tienda y comprar el gozo por metros y la dicha en una caja de cartón. (Ribeyro, 1994, II, p. 178)

A partir del ultimátum dado por el galán a la joven, el tiempo se convierte en el factor más importante del relato, porque el sábado, que es el día en que se cumple el plazo, está próximo, y el joven no encuentra una solución al problema. Y el día temido llega con el narrador haciendo todos los esfuerzos por hallar un vestido para su amiga. Es en esa encrucijada

que visita las habitaciones donde viven “las tres mujeres de vida alegre”; conversa con ellas, y en especial, con Paloma a la que participa el drama que está viviendo Angustias, y luego de ello regresa a su cuarto.

Las horas avanzan y cerca ya del momento en que la joven tendría que alistarse para ir al baile con el novio, el narrador recibe en su habitación la visita de las tres mujeres con quienes ha estado conversando un poco antes. Y todas ellas le participan que están decididas a colaborar con calzados y vestidos para que Angustias no deje de asistir a su compromiso.

Pasados unos minutos, casi todos los habitantes de la pensión hacen suya la causa de la protagonista y se entusiasman con la idea de que vaya al baile. Pero son las tres mujeres, ya conocidas, las que asumen la tarea de convencer y de preparar a Angustias para la ocasión. Lo hacen con convicción y diligencia y arreglan de tal modo a la joven que cuando todos la ven irradiaba “un brutal resplandor de felicidad”. Y todos a una la acompañaron hasta la puerta para que salga y se dirija a su cita, pero Angustias se empeñó en que no iba. Y finalmente, pese al ruego de todos, se mantuvo firme. Concluye el narrador: “Y por orgullo, así su renuncia le costara la vida, no fue”.

Angustias encarna al personaje sufrido que se resiste a la felicidad, y prefiere mantenerse en una situación de soledad. El esfuerzo realizado por todos sus vecinos para que pueda asistir a su cita no da resultados y se estrella en el incomprensible “orgullo” de un ser que no quiere enfrentar la oportunidad que le brinda la vida de encontrar el amor. Es conmovedor el trabajo de todos sus vecinos que, superando todas sus diferencias, se unen para ayudarla. Y en ese propósito, el narrador juega un rol importante porque convence a los demás, en especial a las tres mujeres, de la necesidad de ser solidarios con Angustias, un ser desamparado y que no recibe el apoyo de su padre. También es importante, como señala el narrador, los tópicos de la vestimenta y del arreglo personal que en el caso de las mujeres llegan a asumir un rol vital.

Respecto del valor del texto, Prendes (2008) señala con acierto:

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 ibero más importantes para el visitante sudamericano: tristeza, orgullo y... solidaridad. (p. 15)

A su vez, poniendo énfasis en la renuncia de Angustias a disfrutar de la invitación de su novio, otro comentarista subraya la decepcionante actitud de la protagonista:

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 por la borda toda su ilusión amorosa. (Ferreira, 2008, p. 112)



“Papeles pintados”¹

Siguiendo una opción empleada en casi todos los relatos de *Los cautivos* (1972) en “Papeles pintados” se recurre al concurso de un narrador auto-diegético, en primera persona, que comparte roles protagónicos con un personaje femenino de nombre Carmen; de modo que cabe hablar, pues, de un narrador coprotagonista, que es la denominación que empleamos para esta técnica, muy recurrente, también, en este volumen de 1972.

La fábula, según otra constante del libro, se desarrolla en algunas calles de la ciudad de París, en unas pocas horas de la noche y el amanecer; por lo cual es lícito tipificar al texto como un cuento fragmento, pues en un breve lapso temporal redondea una anécdota que revela ciertas características esenciales de la personalidad de Carmen, el personaje más importante de esta ficción breve de Ribeyro.

El relato, desde la perspectiva del narrador indicado —cuyo nombre nunca se menciona— evoca con una prosa muy visual, ágil y con un buen manejo de la descripción y del diálogo, las horas que pasó al lado de Carmen, una mujer con una afición muy particular: le gustaba recorrer las calles observando los afiches turísticos que adornaban las vitrinas de los establecimientos y luego de elegirlos, los arrancaba. Esta curiosa actividad es la que centraliza la historia contada por el narrador, quien la acompaña en el recorrido; pero el propósito latente de este es concretar con Carmen “una aventura amorosa”, como ocurre en el relato del mismo nombre y en otros como “Bárbara”, ya analizado en estas páginas.

Después de haber estado en el bar con ella durante algunas horas escuchando las tribulaciones que había pasado, salen con rumbo al

1 Escrito en Lima, en 1960.

hotel donde el narrador espera poder pasar la noche en la compañía de Carmen; pero este plan se frustra porque ella se detiene varias veces a elegir y arrancar varios afiches y cuando ha concluido su cometido, las horas han avanzado y ya no es posible que ingresen al hotel. Es de madrugada y el narrador la acompaña hasta la puerta y se marcha. Su amiga lo compromete para que vuelva a buscarla esa misma noche y, en efecto, el narrador la va a ver.

Luego de volver a recorrer esa madrugada realizando la misma actividad que obsesionaba a Carmen, por fin llegan a la habitación del hotel y allí el narrador descubre con sorpresa que su amiga tenía su cuarto atiborrado de afiches con paisajes de todos los sitios turísticos del mundo. La visión de la cantidad de “papeles pintados” lo impresionó y salió huyendo del lugar donde vivía su amiga, rodeada o invadida por esos objetos que eran su pasión.

Lo curioso es que ya en la calle y supuestamente liberado del “mundo de los afiches” que obsesionaba a Carmen, el narrador se encontró con un afiche que su amiga había visto pero no pudo arrancar. Contagiado por la pasión que absorbía a su coprotagonista, él hizo la labor subrepticia que había visto realizar y cumplida la misión, volvió a la habitación de Carmen con el “botín” porque comprendió lo importante que eran esos “papeles pintados” para la singular coleccionista.

Esos impresos, que con tanta pasión ella sustraía al amparo de la noche parisina, eran una especie de objetos mágicos pues sustituían las experiencias de viaje que Carmen, probablemente, nunca logró realizar porque carecía de los medios económicos para recorrer el mundo y se hizo la ilusión de visitar aquellos lugares de ensueño a través de los “papeles pintados”. Su amigo el narrador llegó a entender la función compensatoria que cumplían los afiches y por ello renunció a sus propios deseos (gozar de un encuentro íntimo), asumió de algún modo la obsesión de Carmen y se convirtió en una suerte de colaborador o de ayudante de su amiga.

Con buen criterio, Elmore, 2002, p. 119, reconocido estudioso de la cuentística de Ribeyro, establece nexos temáticos entre “Papeles pintados” y “Bárbara”. En ambos relatos, los coprotagonistas son dúos (hombre y mujer), en los que, del lado del hombre existe el propósito de consumir una relación amorosa con las respectivas mujeres. Y en ambas historias, las expectativas eróticas de ellos se ven frustradas por los comportamientos peculiares de ellas. En el caso de “Bárbara”, la joven

prefiere mostrar su colección de faldas a su amigo, antes que intimar con él en la cama, cerca de la cual están. En “Papeles pintados”, la obsesión de Carmen por los afiches frustra los deseos amorios del narrador y este termina por comprender y sumarse al ímpetu coleccionista de su amiga. Son, pues, la presencia de ciertos objetos (la ropa, los afiches) los que dificultan una consumación amorosa, entusiastamente anhelada por ellos e ignorada o minimizada por ellas. Y el resultado es la sensación de frustración de los personajes masculinos, mientras que las mujeres parecen permanecer al margen de conflictos.



“Demetrio”¹

Antes de ingresar a examinar el “mundo posible” que nos propone este relato, recordemos que primero apareció en *Silvio en El Rosedal*, en la colección editada en *La palabra del mudo*, 3, de Milla Batres. Según dato ofrecido, se hizo “Primera edición del tercer tomo en /noviembre de 1977”. Y la segunda edición un mes después: diciembre de 1977. En la de Jaime Campodónico solo se menciona este dato “Primera edición: noviembre 1994”. Da la impresión de que no hubo ninguna coordinación entre uno y otro proyecto editorial.

En el conjunto de los relatos que forman parte del libro que estamos analizando, “Demetrio” es uno de los más singulares y sorprendentes. Su particularidad reside en que, con él, Ribeyro retoma su veta fantástica con que se inició como cuentista, en los años finales de la década de 1940².

El relato que lleva por nombre el del personaje alrededor del cual gira el breve texto ofrece muchos aspectos sorprendentes para el lector. El primero de ellos es que el destinador o enunciador de la prosa hace constar la hora precisa en que está escribiendo, el día exacto del mes y del año en que pergeña la página y pone su nombre y el de Demetrio para orientar al destinatario o enunciatario, es decir, al lector, respecto de la enunciación desde la que surge el texto (espacio y tiempo). Y al revisar la fecha que pone Ribeyro después de la última línea de “Demetrio”, nos encontramos con esta data: “París, noviembre de 1953”. Para que nuestro lector aprecie el valor de todos estos datos, vamos a transcribir las líneas

1 Escrito en París, en noviembre de 1953.

2 Los relatos fantásticos que Ribeyro publicó antes de la aparición de su primer libro, *Los gallinazos sin plumas* (1955), han sido estudiados en Ribeyro. *El mundo de la literatura* (González, 2014a).

iniciales de esta extraña prosa ficcional, que desafía las nociones de realidad y de ficción que podamos manejar, razón por la cual se la suele considerar como una narración fantástica.

Dentro de un cuarto de hora serán las doce de la noche. Esto no tendría ninguna importancia si es que hoy no fuera el 10 de noviembre de 1953. En su diario íntimo Demetrio von Hagen anota: "El 10 de noviembre de 1953 visité a mi amigo Marius Carlen". Debo advertir que Marius Carlen soy yo y que Demetrio von Hagen murió hace exactamente ocho años y nueve meses. (Ribeyro, 1994, III, p. 119)

Según puede advertirse, en este texto son importantes los datos referentes a ciertas horas y minutos, las fechas de determinados días o años y los nombres de los dos principales personajes de la singular historia. En primer lugar, se deja constancia del momento exacto en que el enunciador está comenzando a escribir: "las 11 y 45 de la noche", que es igual a decir: "un cuarto de hora para las doce de la noche". La necesidad de la precisión horaria se entenderá al término de la operación de escritura que ha emprendido el citado enunciador. El día mismo en que se escribe también es crucial: "10 de noviembre de 1953".

Y también es de alta significación para la naturaleza de la ficción la mención al "diario íntimo"³ de Demetrio von Hagen, el cual posee una característica inverosímil si se toma en cuenta la disparidad que se produce entre los datos que hemos resaltado en el párrafo anterior. La disparidad fue dada a conocer por algunos periodistas que cotejaron el diario y descubrieron algo sorprendente y lo anunciaron de este modo en las páginas de un periódico local: "Como saben nuestros lectores, el novelista Demetrio von Hagen murió el 2 de enero de 1945. En su diario íntimo aún inédito se encontraron anotaciones correspondientes a los ocho años próximos. Se descubrió que lo escribía por adelantado" (Ribeyro, 1994, III, p. 119).

Ese es el principal problema de veracidad que plantea el relato y que sirve de punto de partida al trabajo de averiguación que realiza el propio autor de "Demetrio", llamado Marius Carlen, amigo del novelista fallecido, que es mencionado en el diario íntimo como la persona a quien va a visitar Demetrio von Hagen ese mismo día en que Marius, preocupado por la llegada de la fecha anotada en el diario, comienza a escribir el texto

3 Julio Ramón Ribeyro mostró siempre un gran interés por el diario íntimo y llegó a escribir el suyo. Véase su artículo "En torno a los diarios íntimos" en Ribeyro, 1976, p. 9.

en el breve lapso que va desde las 11. 45 p. m., hasta las 12 de la noche, en que termina ese memorable día del 10 de noviembre de 1953.

Mientras llega el final de dicho día, el enunciador hace un recuento del seguimiento que ha hecho a este extraño caso en el que él también está involucrado de modo directo. Es decir, Marius da fe de que, en efecto, conoció a Demetrio, fue amigo de él y puede atestiguar que era un hombre sensato, “sin mucha fantasía e incapaz de cualquier mixtificación”. Al enterarse de la revelación que hicieron los periodistas no le quedó otra opción que sugerir dos hipótesis: “o era una broma de los periodistas, que habían cotejado mal las fechas de su diario inédito o se trataba más bien del principio de un interesante enigma” (Ribeyro, 1994, III, p. 119).

La línea que sigue el texto indica que el enunciador consideró el caso como el inicio de “un interesante enigma”. Por ello, realizó una serie de pesquisas tendientes a despejar el enigma. Como von Hagen había sido inhumado en Utrech (Alemania), viajó a esta ciudad, pudo ver el diario y comprobar lo de las fechas adelantadas. Una que le llamó la atención señalaba que asistiría al sepelio de Ernesto Panglós, un conocido de ambos. Para certificar la veracidad de la anotación, Carlen buscó a los familiares de Panglós, no los ubicó, pero comprobó mediante los periódicos que había muerto en esa fecha. Tal constatación lo sumió en una duda, pues no sabía si había una coincidencia (entre la nota y el suceso) o un caso de adivinación.

En el recuento que está realizando, Marius hace constar que decidió llevar adelante las indagaciones hasta sus últimas consecuencias. En otros términos, la averiguación constituye el objeto de valor en este relato y el indagador es el sujeto del deseo y el sujeto operador porque no solo anhela despejar el enigma sino que realiza acciones concretas para lograrlo. Así, pudo constatar que von Hagen viajó a Oslo y visitó el museo. Volvió a Utrech para ir al cementerio y verificar en la lápida mortuoria el nombre y la fecha de deceso de su amigo. Y no satisfecho con ello, hizo gestiones para exhumar el cadáver, los médicos examinaron los restos y dieron fe de que estos correspondían a Demetrio.

La siguiente verificación fue más contundente y llevó a Carlen a pensar que se encontraba pisando un terreno prohibido. El punto de partida, otra vez, fue la lectura del diario, en el cual su difunto amigo escribió lo siguiente el 31 de agosto de 1951: “Acabo de regresar de Alemania. No olvidaré nunca a Marion y a la pequeña comuna de Freimann. Mis relaciones con ella han sido breves pero alucinantes” (Ribeyro, 1994, III, p. 121).

Sorteando dificultades propias de una búsqueda tan peculiar, Carlen se desplazó hasta Freimann y logró ubicar a Marion. Conversó con ella y la descripción que la mujer hizo de Demetrio coincidió con el aspecto del difunto. Además, este había concebido un hijo con Marion y pese a ser aún un niño se parecía bastante a su misterioso padre. Esta prueba constituye una suerte de clímax en los hechos misteriosos que le ha tocado vivir al narrador.

De vuelta en su país, el narrador se encuentra consternado y por ello decide consultar a entendidos y todos ellos se burlaron de él, lo tildaron de loco; o a lo sumo se atrevieron a especular que se trataría de un caso de “prospección de la conciencia”, o de la intervención del azar. La suma de comprobaciones es contundente a favor de la certeza de que Demetrio ha seguido viviendo y actuando con posterioridad a la fecha de su deceso oficial: el 2 de enero de 1945.

El narrador ha constatado fehacientemente cada uno de los hechos anunciados en el diario y cumplidos en el mundo de la realidad factual y que demostrarían paradójicamente que su amigo Demetrio murió oficialmente en la fecha indicada, pero que siguió viviendo muchos años después de ese día. Volviendo a las páginas del diario, el narrador verifica nuevamente que, para ese 10 de noviembre de 1953, el difunto novelista anuncia una visita a su amigo Marius y esta podría ocurrir porque el día aún no ha concluido, pero faltan pocos minutos. Incluso en el diario habla de hechos posteriores, como el de un viaje al Himalaya, en un año, 1954, que todavía no ha llegado.

En el clímax final de la confusión, el narrador realiza una serie de especulaciones acerca de las diferencias que hay entre el calendario oficial y el tiempo interior de cada persona y señala que es factible vivir días en minutos, y a la inversa, minutos en semanas; por ello, cabe afirmar que no siempre coinciden el tiempo real con el tiempo personal. Igualmente es posible sostener que la vida y la muerte; la realidad y la ficción guardan entre sí relaciones sumamente complejas y misteriosas.

Al borde del final del 10 de noviembre de 1953 y cuando falta un minuto para que concluya ese día, Marius confiesa sentirse impaciente. El cuarto de hora en que ha escrito el texto le ha parecido extenso (el tiempo narrativo subsume al tiempo real). Y en esos momentos, cuando llega la medianoche, el narrador siente que alguien sube y toca la puerta. La última expresión del relato es enfática, pero misteriosa: “Demetrio ya está aquí”.

El texto afirma algo que, siguiendo la lógica de lo que se ha verificado, debe ser cierto; es decir, que quien toca la puerta es Demetrio. Los lectores, empero, no tenemos forma de comprobar la validez de lo afirmado por Marius, porque este da por terminado el relato y se dispone a abrir la puerta para comprobar si es Demetrio o no; porque también cabe la posibilidad de que no lo sea. Y en ello reside, pues, la validez de “Demetrio”, en que nos sitúa en la incertidumbre y nos obliga a especular y a optar por una u otra alternativa, como casi siempre ocurre en la vida. En nuestro caso particular, consideramos que el personaje que llega y toca la puerta es, en efecto, Demetrio, el novelista y amigo de Marius Carlen y ambos se reencuentran en el reino del mundo literario, que es una dimensión diferente al mundo real.

Cabría agregar que, con su singular trama, “Demetrio” enriquece el campo de las opciones posibles en la oposición vida versus muerte; al interior de la cual proliferan cuentos literarios, mitos, cuentos de hadas, cortometrajes, poemas, películas realistas o fantásticas que exploran los recorridos completos o incompletos, eufóricos o disfóricos que realizan los personajes de cada una de las historias, desde la vida hasta la muerte o viceversa. Algunos textos giran alrededor de esa oposición; entre ellos, “A la deriva”, de Horacio Quiroga; “El mito de Orfeo y Eurídice”; el poema “Masa”, de César Vallejo; el relato audiovisual “La dama y la muerte”, de Antonio Banderas; el cortometraje “Frankenweenie”, de Tim Burton (González, 2011).

De algún modo, se advierte, asimismo, una semejanza entre el diario que escribió Demetrio, en el cual registra sucesos aún no realizados en el tiempo real; y los manuscritos que escribió Melquiades, el personaje de *Cien años de soledad* (1967), del Nobel colombiano García Márquez. En dichos manuscritos, el gitano que visitaba cada cierto tiempo la casa de los Buendía había adelantado la vida de toda la estirpe, desde sus inicios hasta su extinción. El que comprueba la coincidencia entre la escritura y la ocurrencia de los hechos es Aureliano Babilonia, el “bastardo”, el que engendró el ser mitológico de la cola de puerco. En “Demetrio”, es Marius Carlen el que constata la simetría entre lo que dice el diario y lo que ha estado aconteciendo en la realidad, hasta llegar al día en que le toca experimentar en persona la certeza o veracidad de lo que ha percibido con asombro, a lo largo de su inquietante investigación, en la cual la escritura ha sido el instrumento ad hoc para tratar de atrapar y de revelar el misterio de la existencia de Demetrio von Hagen. Este relato fantástico es uno de los más ambiciosos y audaces que plasmó Ribeyro en su producción narrativa no realista.



“La juventud en la otra ribera”¹

Nos encontramos ante uno de los cuentos más logrados y famosos de Ribeyro, que es el desarrollo magistral y brillante de una historia sencilla y a la vez compleja, que posee como escenario la ciudad de París, donde Ribeyro vivió los años más productivos de su tránsito terrenal. El relato está enriquecido con toda la sabiduría vital, cultural, parisina y peruana que Ribeyro atesoró a lo largo de su existencia, que tuvo como ejes de alternancia a dos países, Perú y Francia, con sus respectivas ciudades capitales, en las cuales se ambientaron muchas de las historias que el escritor creó en casi cinco décadas de ejercicio extraordinario de una prosa clara y concisa y que se prodigó, para deleite de sus lectores, en cuentos, novelas, teatro, crítica literaria, textos periodísticos, prosas reflexivas, epistolario, diario íntimo, etcétera².

Antes de ingresar al análisis específico del cuento, queremos señalar que merece un estudio autónomo y exhaustivo, pues atesora una variedad de significaciones que le otorgan una trascendencia especial en la producción cuentística de Ribeyro; aunque por los componentes que el autor ha incluido en el mundo representado del texto, en el nivel de los espacios, ambientes, objetos, atmósfera, de los personajes y su idiosincrasia y los roles que ponen en juego, así como en su puesta en escena, “La juventud en la otra ribera” se presta para una múltiple exégesis intertextual, porque guarda relación con varios cuentos del autor, entre

1 Al final del cuento figura esta información: “París, 1969” (Ribeyro, 1994, III, p. 211).

2 Hemos analizado un buen número de sus textos, de varias especies (cuentos, novela, prosa reflexiva, crítica literaria) en dos de nuestros libros (2010 a y 2014). Otro número significativo de análisis de textos de Ribeyro están en una revista española *Ínsula* (2015) y en algunos originales aún inéditos (2010b).

ellos “La primera nevada”; “Nada que hacer, Monsieur Baruch”; “Papeles pintados”; “Solo para fumadores”; “El libro en blanco”, entre otros textos.

La narración en su esencia es susceptible de ser resumida o sintetizada porque, como dice el autor en su decálogo, “El cuento debe contar una historia. El cuento se ha hecho para que el lector a su vez pueda contarlo” (Ribeyro, 1994, III, p. 9). La inolvidable e imprescindible historia presenta como protagonista a un personaje, Plácido Huamán, peruano, residente en Lima, quien viaja a Ginebra (Suiza) para asistir a un congreso de su especialidad (educación); pero antes de arribar a dicha ciudad hace una escala de tres días en París, famosa capital mundial de la cultura y del turismo y donde ocurren los sucesos que constituyen el eje de la ficción.

Huamán nunca ha estado antes en esa ciudad que soñaba conocer desde la adolescencia y ahora que va a hacerlo, en su primera salida a la calle, se encuentra en la terraza de un café, con Solange, una joven parisina, quien es invitada por el turista peruano a acercarse a su mesa; y a partir de ese momento asume el rol de acompañante de Plácido durante el trayecto que este hace por una serie de lugares famosos de París y alrededores.

Solange, con su juventud y su atractiva figura, logra ganarse la confianza del turista, se ofrece como su cicerone, en reciprocidad, según afirma, a las invitaciones y cortesías de él. No solo lo hace recorrer y conocer sitios privilegiados de París, sino que para abaratar los altos costos del hotel que ha elegido, le sugiere que renuncie a ese alojamiento y que se traslade con su equipaje a un pequeño cuarto que es el estudio de una amiga de Solange que está fuera de París, y por ello Plácido puede quedarse allí sin problemas. Este acepta la idea de su cicerone y con ello se dan las condiciones para que la joven acepte ser la amante del turista peruano, privilegio que para él posee un enorme significado emocional, porque vivir una aventura íntima con una mujer parisina joven y atractiva constituye uno de sus más caros sueños de seductor sudamericano.

Los tres escasos días que permanece el turista peruano en la Ciudad Luz se vuelven muy agitados e intensos, debido a que Solange vincula a su flamante conquista con una serie de personajes, en apariencia amigos de ella, y de este modo Plácido disfruta de la oportunidad de alternar con ellos en actividades del grupo, entre ellas una fiesta muy movida en casa de Petrus Borel, uno de los integrantes de dicho grupo y un paseo al campo. Sin embargo, lo que parecía ser un gesto de cordialidad de Solange y de los demás con un turista solitario y necesitado de compañía, no es sino un plan para acercarse a él con el fin de robarle, gran parte de

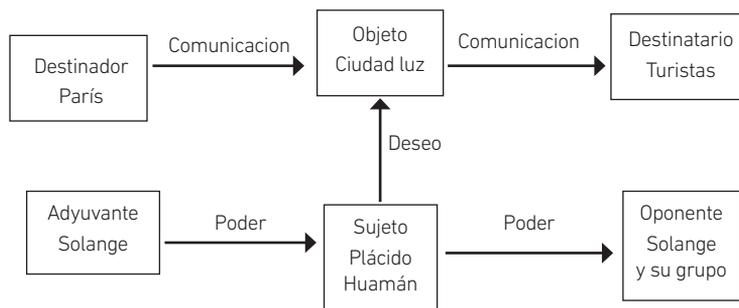
su equipaje, como en efecto ocurre, de sustraerle los dólares que trae en su saco y finalmente tenderle una celada y con la complicidad de Solange asesinarlo, casi a sangre fría, en las afueras de París, en una explanada cuya hermosura, en plena estación otoñal, apreció mucho Huamán unos momentos antes de morir de dos disparos que le asestó Paradis (otro de los cómplices de Solange), que fungía de pintor y que, según su amiga, se había vuelto un artista famoso, motivo por el cual apenas lo conoció pretendió que el turista le comprara unos cuadros, pero este, en esa ocasión, se negó a hacerlo pues consideró que aquellos carecían de todo valor artístico.

Esa, en síntesis, es la historia que vivió y padeció Plácido Huamán en París, durante su breve permanencia en aquella urbe, en la que se dio “un baño de juventud”, como él decía. Y que pasó, con la compañía de Solange, de la orilla derecha del emblemático río Sena (que representa la madurez), a la orilla izquierda de este (que representa la juventud). Pero ese recorrido temporal al revés tuvo como consecuencia trágica que el protagonista fuera asaltado y perdiera la vida, a manos de un grupo de delincuentes, en el que Solange desempeñaba la función de captar y seducir a turistas incautos que pagarán con sus bienes y su vida el sueño de vivir una aventura amorosa en esa ciudad mágica.

EL MODELO ACTANCIAL³

Para destacar algunos elementos significativos de “La juventud en la otra ribera”, vamos a abordarlo con la ayuda del denominado modelo actancial ideado por A. J. Greimas y que permitirá esclarecer ciertos niveles del funcionamiento del relato en tanto desarrollo de una historia, la cual hemos sintetizado en las líneas anteriores. Igualmente, se reproduce líneas abajo una figura que representa el citado modelo y que iremos explicando y aplicando al examen del texto estudiado.

3 Este modelo actancial es parte del método de análisis de la semiótica greimasiana (Greimas, 1990, p. 96) que ofrece una serie de herramientas para proceder a un examen semiótico y narratológico de un texto literario escrito o audiovisual. Entre esas herramientas está el modelo del recorrido generativo, dentro del cual se ubican el cuadrado semiótico, el modelo actancial, el cuadrado de la veridicción, los programas narrativos, el esquema narrativo canónico, la enunciación, entre otros (García, 2011).



Visto en su función de totalidad, el modelo actancial ayuda a entender cómo se desenvuelve la historia a través de las acciones que realizan los que participan como protagonistas de aquella. En otras palabras, este modelo muestra de modo lógico cómo se organiza la dinámica de los sucesos, desde sus inicios hasta su desenlace. Además de su función explicativa, este instrumento recurre al empleo de un metalenguaje constituido por categorías y conceptos con los cuales opera el que realiza el análisis, como es nuestro caso⁴.

EL SUJETO DE DESEO (PLÁCIDO HUAMÁN)

Precisamente, los términos ubicados en la figura que aparece en líneas anteriores son parte de ese metalenguaje y se complementarán con otros conceptos que colaboran a una mejor comprensión del sentido de cada término. Partiendo de esta premisa y recurriendo a los elementos de la historia que ya hemos resumido, mencionaremos en primer término a Plácido Huamán porque él es el ser más importante en todo el relato, es aquel a quien el narrador heterodiegético, omnisciente, en tercera persona (Garrido, 2009, p. 667) sigue desde la línea inicial del texto hasta la última palabra de este.

Integrando los dos grandes niveles del relato (las estructuras discursivas, que son las superficiales, y las estructuras semionarrativas, que son las profundas), denominaremos, desde la perspectiva de las estructuras discursivas, a Plácido Huamán como el personaje o actor que, en calidad

4 En páginas anteriores de este trabajo hemos empleado este método, pero como cabe la posibilidad de que puedan darse a conocer los análisis de cada relato, de modo independiente, nos parece pertinente reiterar la explicación de los conceptos semióticos y narratológicos.

de turista peruano en París, desempeña el papel de protagonista del relato de Ribeyro. Justamente, por todo ello, podemos considerarlo, desde el punto de vista semionarrativo, como el actante que asume el rol temático de sujeto del deseo (con sus dos fases: sujeto de estado y sujeto operador).

Dado que hemos introducido algunas categorías que pertenecen al metalenguaje del modelo que estamos empleando es pertinente explicarlas. En cuanto al concepto de actante, cabe decir que es un rol específico, meramente formal que asume un personaje o actor en el marco del modelo actancial, con el objeto de realizar una transformación, es decir un cambio que haga avanzar el desarrollo de los sucesos. En ese sentido, los seis nombres que aparecen en el cuadro anterior son actantes, porque todos ellos efectúan transformaciones o las sufren. Lo que los diferencia son los roles específicos que desempeñan y las relaciones que establecen con los demás actantes.

Por ello, hemos indicado que Plácido Huamán, actor o personaje, asume en el relato el rol actancial de sujeto del deseo porque a través del eje del deseo (que une a dos actantes) pretende, gracias al viaje que realiza, alcanzar al objeto de deseo o de valor que es París, lugar al que también cabe considerar como un actor porque, de hecho, es una ciudad que posee un espacio propio y en él viven millones de personas, sometidas a las características geográficas, territoriales de la Ciudad Luz; y por su atractivo turístico de dimensión mundial ha devenido en un objeto de deseo o de valor para millones de seres humanos, que desde distintas partes del mundo viajan durante todos los días del año hasta la capital francesa para realizar el deseo o sueño de estar y de vivir un cierto tiempo en esa ciudad mágica⁵.

El haber explicado, desde el punto de vista actancial, el carácter del sujeto y del objeto, unidos por el eje del deseo, indica que en el relato de Ribeyro la presencia y las acciones o transformaciones que realizan uno y otro son importantes en el desarrollo de los sucesos, porque, en efecto, “La juventud en la otra ribera” se realiza en tanto texto narrativo,

5 En un relato del escritor peruano Eduardo González Viaña, “La invención de París”, un personaje también logra viajar a París como parte de un premio por una acción realizada, pero el conocimiento de dicha ciudad adquiere características un tanto curiosas porque se concentra en el disfrute de uno solo de los placeres que le puede proporcionar su objeto del deseo y deja de lado muchos otros atractivos; por ello debe hacer que alguien “invente” un París que él se ha negado o renunciado a conocer (González, 2013, p. 301).

a partir de la interacción de Plácido con París (la ciudad en sí misma y algunos personajes o actores, que precisamente asumirán en el marco del modelo actancial otros roles actanciales que complementarán el sistema en su conjunto).

Debemos precisar la explicación de los conceptos de sujeto de estado y de sujeto operador ya mencionados. Con el primero de ellos aludimos al hecho de que después que se ha identificado y centrado la atención en el objeto de deseo (París), y se ha dejado de lado otros posibles objetos, el sujeto del deseo (Huamán), como su denominación lo sugiere, comienza a desear y a querer alcanzar dicho objeto, pero no realiza las acciones concretas para alcanzarlo. Y con respecto a ello, el relato nos informa que Plácido desde muy joven y a lo largo de varios años había soñado con conocer París, pero no lo había hecho, aunque el objeto había persistido en su memoria como un bien que debía conocer alguna vez.

Y con el devenir de los años, llega el momento en que el sujeto del deseo, emprende acciones para alcanzar el objeto y lo logra. Estos rasgos corresponden al llamado sujeto operador. En el caso de nuestro relato, Plácido Huamán, en efecto, en cierto momento viaja a París, aunque dicho viaje es parte de uno mayor (asistir a un congreso de su especialidad en Ginebra); pero precisamente por ello debemos reconocer que el actante sabe cómo aprovechar las circunstancias para llegar y conocer París mediante una forma lícita y factible (la escala de tres días)⁶.

EL DESTINADOR

Para intentar esclarecer los rasgos propios de este singular y enigmático actante, debemos partir de una interrogante que puede ayudarnos a entender su identidad y su importancia: ¿Cómo llegó Plácido Huamán a enterarse de la existencia de París (su objeto de valor)? La pregunta parece ociosa, pero no lo es, porque, en efecto, todo lo que llega a transformarse en un sueño, un ideal, una meta, un objetivo que se quiere alcanzar es, primero, un elemento que percibimos dentro de una realidad mayor, a partir de un cierto momento o circunstancia marcada por el *hic*

6 Un personaje inolvidable de otro gran escritor peruano, Alfredo Bryce Echenique, también realiza el gran sueño de llegar y de vivir en París; esta ciudad lo acepta, le ofrece opciones para que se afine allí, pero este cusqueño finalmente rompe con ese sueño y se va. Ese cuento se titula: "Ser y parecer del gato Antúnez" (Bryce, 1999, p. 37).

et nunc (aquí y ahora) en el que se entera de la existencia de aquello que luego le interesará, lo atraerá y llegará quizá a obsesionarlo, como por cierto ocurre con el finalmente desdichado protagonista de “La juventud en la otra ribera”.

Justamente, ese es el crucial rol del actante destinador que a veces es fácil de identificar y otras no tanto porque su delimitación se torna compleja. En función del propósito de precisar su ubicación, cabe decir que el rol de destinador será asumido por un determinado actor; y este rol será parte de un eje, el de la comunicación, que se complementará con la presencia del propio objeto del deseo y del destinatario.

Retomemos la pregunta: ¿cómo conoció Plácido Huamán la existencia de París, tan alejado geográficamente del lugar donde él vivía (Lima, Perú)? Allí entra a tallar el llamado eje de la comunicación, indispensable sistema que hace posible que todo elemento de la realidad pueda convertirse en un destinador que promueve la percepción y la atención hacia un determinado objeto del deseo, por parte de muchos destinadores, de los cuales se derivarán los sujetos del deseo, actantes a los que ya hemos hecho referencia. En otros términos, la propia ciudad de París, que es parte de Francia, de Europa y del planeta Tierra actúa también como un destinador, es decir como un actante que se hace perceptible para quienes muestran un cierto interés en dicho objeto (los destinatarios).

El destinador recurrirá (implícita y explícitamente) a los más diversos medios para que París sea siempre un objeto del deseo. Utilizará los medios de comunicación (tradicionales, modernos y posmodernos), la literatura, el cine, la televisión, la historia, la información publicitaria y turística, el periodismo, el testimonio de quienes han estado o están en dicha ciudad y ofrecen una versión sobre su originalidad, interés, fama, belleza arquitectónica, trayectoria histórica, etcétera. Toda esa información circula permanentemente y actúa e influye sobre los destinatarios de todas partes del mundo, desde los que están cerca de París, hasta los que viven en otros continentes, pero saben de la existencia y atractivos de la Ciudad Luz, la cual es uno de los puntos de atracción más importantes del mundo hace ya varios siglos⁷.

7 Al respecto, léase también el valioso libro del escritor peruano Marco García Falcón, titulado precisamente *París personal & El cielo de Capri* (2017).

Podríamos señalar que en tanto objeto de deseo (París) es inmensamente complejo; cabe considerarlo como un universo ilimitado y diverso; el destinador y el destinatario también lo son, porque la Ciudad Luz es un potente ícono de la cultura mundial y cualquiera que la elija como su objeto de deseo no podrá abarcarla en su totalidad; y siguiendo una lógica previsible, cada sujeto del deseo, de acuerdo a sus posibilidades elegirá alguna de las muchas opciones que le ofrezca París, como ocurre con Huamán, quien a sus cincuenta años sabe que en la ciudad de sus sueños hay placeres que están a su alcance y otros no; entre otras razones porque para acceder a cualquier bien o servicio se necesita dinero y esta urbe europea es una de las más caras del mundo. En el caso de Plácido, este hombre maduro y turista peruano opta por la aventura sentimental con una mujer joven y al parecer parisina.

El precio que paga por ello es muy alto, tanto en lo económico (gasta bastante y le roban sus compras y el resto del dinero) como en lo existencial (es asaltado y finalmente asesinado por quienes él creía eran gente de buenas intenciones). En varios momentos, el protagonista del cuento es consciente de los riesgos que implica la elección que él ha realizado, pero a la vez siente una satisfacción de estar viviendo una aventura amorosa con la que había soñado, sin pensar que la iba a vivir; aunque esa experiencia lo llevó poco después a ser víctima de un asesinato en la que su compañera del placer fue la cómplice⁸.

AYUDANTES Y Oponentes EN LA HISTORIA DE PLÁCIDO HUAMÁN

Las últimas observaciones nos llevan, de modo pertinente, a hablar de la presencia y de los roles cumplidos por ayudantes y oponentes de Plácido Huamán. Como sus propios nombres los indican, los primeros se caracterizan porque colaboran de diversas formas con el sujeto del deseo para

8 Este aspecto de lo que está permitido y prohibido a cada sujeto del deseo en relación con su respectivo objeto lo explicita Plácido Huamán cuando se refiere a las dos orillas del río Sena y asocia su ribera derecha con la madurez, en la que él está, y la ribera izquierda con la juventud, a la que pertenece Solange. La historia muestra el tránsito que hace el turista peruano desde una orilla hasta la otra, gracias a la aventura que vive con una joven; pero quizá esta opción ya era riesgosa para él y por ello su atrevimiento lo pagó con una muerte violenta, en la que Solange, lo hemos dicho ya, colaboró con los asesinos de este infortunado hombre mayor que se atrevió a volver a la juventud, de los brazos del goce sexual.

que este pueda alcanzar o apropiarse “material” o simbólicamente del objeto del deseo. A su vez, los segundos son aquellos actantes que se oponen a que dicho sujeto logre estar unido o en conjunción con su anhelado objeto. Por cierto, en cada relato, unos y otros actúan asumiendo múltiples comportamientos, los que tienen que ver con los rasgos temáticos que caracterizan a los actores que devienen en actantes.

En el relato que estamos analizando, cabe considerar que un primer actor que desempeña el rol de ayudante es su empleador peruano (el Ministerio de Educación), el que, como lo dice Plácido, le dio la oportunidad de viajar a Europa (y hacer escala en París) pagándole los pasajes y dándole los viáticos para sufragar los gastos diversos que exigía su presencia en ciudades del Viejo Continente. Queda claro que el Ministerio de Educación sí cumplió con el rol de ayudante porque hizo posible que su empleado llegara y permaneciera en París, su destino más importante.

SOLANGE: ¿AYUDANTE U Oponente DE PLÁCIDO HUAMÁN?

El comportamiento de Solange es bastante complejo desde el punto de vista de su condición de ayudante o de oponente del turista peruano, a quien ella se acercó en el primer día de Plácido en la Ciudad Luz. Si adoptamos la perspectiva del protagonista del relato, es decir, del hombre mayor que ha hecho una escala en la capital francesa, se percibe que él considera a Solange como una ayudante, es decir como alguien que desempeñó varios roles temáticos en “beneficio” del hombre con el que se encontró en la terraza de un café y se unió a él de inmediato.

A partir de este encuentro guiado por el azar, la joven francesa aceptó las invitaciones del turista peruano y cumplió las funciones de cicerone, de anfitriona (le ofreció un estudio para que se alojara allí, en vez del costoso hotel que él había contratado) y también de amante. Todos estos servicios o cortesías de la joven parisina en provecho del maduro turista que visitaba París por primera vez, hacen que este la considere positivamente hasta unos momentos antes de su asesinato en un lugar de las afueras, cuando Paradis, antes de matarlo, le dice que ha sido Solange la que le ha informado que Plácido ha hecho bloquear sus *travels check*, porque se ha dado cuenta de que algunos de los que ha conocido a través de su joven acompañante han tramado la falsificación para apoderarse del dinero que aún conserva en esos documentos bancarios.

Quizá recién en esos instantes previos a su muerte trágica, el incauto turista peruano despierta del sueño parisino y descubre muy tarde que ha estado viviendo un tremendo engaño, tramado por un grupo de personas, del cual forma parte importante Solange, porque fue ella la que contactó a la víctima y la que lo fue “enredando”, poco a poco, y con engaños, en la telaraña de una red de mafiosos dedicada a aprovecharse del dinero y bienes de turistas que llegaron, con mucho esfuerzo, hasta la ciudad de sus sueños y terminaron muriendo en medio de una emboscada que era una pesadilla cruel y trágica⁹.

Los hechos que hemos observado, gracias a la labor del acucioso y omnisciente narrador, nos permiten concluir que en una historia como esta o en otra, es factible que un actor que ha fungido durante gran parte del desarrollo de las secuencias como un Ayudante, se descubra que, en realidad, era un falso ayudante, es decir que en el plano de la apariencia se desempeñaba como un ayudante, pero en el plano de lo real su rol correspondía al de un oponente que, con engaños y en secreto estaba socavando la seguridad y hasta la vida de quien se había constituido en la víctima de un nefasto plan destinado a engañarlo, robarle y asesinarle. Esta doble dimensión de la historia es factible de ser explicada con el aporte de lo que en el metalenguaje del método que estamos empleando se denomina el cuadrado de la veridicción.

SOLANGE Y LA RED DE Oponentes DE PLÁCIDO HUAMÁN

Antes de pasar a emplear, de modo sucinto, dicho cuadrado, queremos reiterar, entonces, que Solange fingió ser ayudante cuando no lo era y su falta, desde el punto de vista ético, es grave porque engañó y estafó a alguien que confió en ella. Pero esta joven y astuta parisina no actuó sola, sino en compañía de varios actores que fueron apareciendo a lo largo del lapso temporal en el que Huamán cayó en las redes de este grupo de embaucadores. El segundo que también fue un activo y reiterado oponente es Paradis, quien fungía de pintor y quiso que el turista peruano le compre sus cuadros, aun cuando estos eran de pésima calidad y Plácido se negó a adquirir alguno. Paradis, además, es el que lo asesinó; su falta también es grave. Con él actúa, como un colaborador, un oscuro

9 El propio Julio Ramón no estaba seguro si Solange era inocente o cómplice (Cabrejos, 2009, p. 153).

personaje llamado Jimmi, que en cierto momento de la fiesta actúa como bailarín, emulando, de ese modo, a Nadine que, en la citada fiesta, en casa de Petrus Borel, realizó un *strep tease* completo pues llegó a desnudarse totalmente¹⁰. El dueño de la casa donde se reunieron, Petrus, Lucienne, la Medusa y demás personajes de menor importancia se prestaron al engaño, y por tanto caen en la categoría de oponentes.

Considerados en conjunto estos actores, que son también parte del París que ha encandilado a Plácido, constituyen elementos del lado oscuro que existe en toda gran ciudad de cualquier país del mundo. Estos delincuentes que residen en la Ciudad Luz han encontrado un *modus vivendi* en esta operación de estar a la caza de incautos turistas que llegan a París para cumplir con el sueño de recorrer las calles de la urbe ubicada a ambas riberas del río Sena. Se organizan como una red y el relato analizado muestra que un método eficaz para “cazar” turistas, en especial hombres de edad madura, consiste en ubicar a jóvenes atractivas, como Solange, en las terrazas de los restaurantes situados en las rutas recorridas por los visitantes de la famosa ciudad.

EL OBJETO DE DESEO O DE VALOR

Al emplear el modelo actancial como un instrumento de análisis de “La juventud en la otra ribera” hemos tenido que explicar las características de los actantes que son parte de dicho modelo. Y al hacerlo nos hemos referido, una y otra vez, al denominado objeto de deseo o de valor, que es, en realidad, el más complejo de los componentes, porque bajo esta denominación podemos hablar de personas, cosas, ciudades, sentimientos, valores, bienes, vocaciones, viajes, el conocimiento, la ciencia, sueños,

10 A propósito del motivo de la fiesta en algunos de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, diremos que en general esta reunión social de diversión aparece presentada de modo no muy positivo en varios cuentos del escritor peruano. En el primero de ellos, “La careta”, relato de la etapa inicial del autor, el protagonista observa desde fuera un baile de máscaras y desea entrar, pero carece del antifaz. Improvisa uno, ingresa y cuando acaba la reunión y quiere salir no puede hacerlo por causas vinculadas al carácter de su máscara (González, 2009, p. 93). En “Una medalla para Virginia”(analizado en la primera parte de este libro), el agasajo organizado por el alcalde, con baile incluido, en vez de ser un homenaje a Virginia, una joven heroína, termina siendo la ocasión para que el alcalde pretenda seducirla. En el cuento “De color modesto”, el protagonista participa en dos fiestas en el curso de una noche, y ambas son experiencias de frustración para él (González, 2010a, p. 186). También en “El banquete” se emplea este motivo, con consecuencias igualmente desfavorables para el organizador” (González, (2010a, p. 89).

etcétera, anhelados por los seres humanos, porque todos, hombres y mujeres de todas las edades, de todas las sociedades y de las épocas que han existido a lo largo de la historia, nos movemos y desarrollamos, desde el nacimiento hasta la muerte, en relación con esos objetos de deseo que orientan nuestra actividad física y espiritual. Es que somos entes incompletos, necesitados de todo tipo de elementos para poder, primero, sobrevivir y luego iniciar nuestro proceso de vida, en el cual queremos encontrar un sentido a la existencia. Esa búsqueda es también un objeto de deseo (González, 2014, pp. 36-47).

El análisis de uno de los cuentos más celebrados de Julio Ramón Ribeyro nos ha permitido entender el modo en que el texto en su conjunto, desde su primera hasta su última línea, se ha ido desplegando sobre la base del propósito de Plácido de alcanzar su objeto de deseo por excelencia: la mítica ciudad de París. Podríamos afirmar que él logra, en parte, estar conjunto con su sueño; pero ese logro es efímero y por la presencia de otros actores, que asumen el rol actancial de oponentes, la conjunción se transforma en disjunción y él pierde el objeto de valor más importante: la vida.

Y es que así como Plácido Huamán anhela con entusiasmo vivir su sueño parisino en esos tres escasos días que decidió estar allí, los otros actores con los que él se encontró de modo azaroso escondían su propio objeto de deseo: estafar al turista peruano, robarle y asesinarlo. Dada la naturaleza de estas acciones que atentan contra la integridad de un ser humano, cabe decir que nos encontramos frente a un antiobjeto, ante un plan siniestro que también implica la implementación de un modelo actancial, desde la perspectiva de quienes ven a Plácido como una víctima de sus fechorías.

EL CUADRADO DE LA VERIDICCIÓN: LO APARENTE Y LO OCULTO

El cuadrado de la veridicción, ideado por A.J. Greimas (Greimas y Courtés, 1990, p. 434), como parte de su método de análisis semiótico-narratológico, es un dispositivo original que complementa el trabajo de exégesis de historias del mundo real o del mundo de la ficción; pero no se puede emplear en todas ellas sino en las que presentan ciertas características peculiares desde el punto de vista de la organización narrativa de cada texto. Para entrar de lleno en su comprensión, acerquémonos

con este instrumento al texto con el que estamos dialogando desde hace ya varias páginas. Lo que puede descubrirse al respecto es que los que hemos llamado actancialmente los oponentes de Plácido Huamán no se presentan como tales sino como ayudantes. Es decir, en apariencia son ayudantes, pero en un plano secreto que el turista ignora, son, como sabemos, oponentes. Los lectores sí captamos la duplicidad moral de estos personajes; en cambio, el protagonista no, porque Solange, en primer lugar, aprovechándose de la confianza que le muestra el visitante le hace creer que se ha acercado a él con buenas intenciones. Y una vez establecido este vínculo, las acciones realizadas por la joven se basan en el engaño y se encaminan a aprovecharse y a sacar ventajas de la ingenuidad del turista.

Este último, empero, capta pequeños detalles que revelan las oscuras intenciones de su cicerone y de los demás, en especial de Paradis (el supuesto pintor que quiere venderle sus mediocres cuadros, sin conseguirlo); pero luego se deja ganar por la compañía y los encantos de Solange y permite que esta lo vaya envolviendo en la red a la que ella pertenece. Una acción clave que facilita los planes de los delincuentes es cuando la acompañante de Huamán convence a este para que deje el hotel donde se aloja y se mude al estudio de la amiga de viaje. En apariencia, el cambio es favorable para la economía del turista porque se ahorrará unos dólares. Pero en realidad, la mudanza hace que la mujer y sus cómplices controlen mejor a su víctima y puedan robarle su equipaje, ropa y dinero.

Las demás acciones del grupo que ha logrado captar a Plácido obedecen al mismo propósito, hasta el hecho final de su asesinato a sangre fría en las afueras de la Ciudad Luz. Unos momentos antes de que se produzca su deceso cruel, el turista sigue pensando que pese a todo ha podido realizar su sueño de conocer París y de vivir una aventura íntima que le ha permitido “volver” a “la juventud en la otra ribera”. Solo al final, muy próximo a perder la vida, Paradis le revela al hombre maduro un dato que prueba la complicidad de Solange en la comisión de los delitos que se han estado perpetrando en perjuicio del peruano.

Desde el punto de vista del desarrollo del cuadrado de la veridicción, con la información proporcionada por Paradis a su víctima, se produce en la mente de este último (aunque esté próximo a morir) un recorrido desde el secreto hacia la verdad. Aquello que estaba oculto para el turista se vuelve una triste verdad que quizá ya no dispone de

tiempo ni ánimo para procesar en todo su peso, porque ni bien se entera de que ha sido víctima de un engaño, es asesinado por el mismo sujeto que le hizo tomar conciencia de su ingenuidad. Complementariamente al recorrido señalado también se produce otro, desde la mentira hasta la falsedad. Este proceso debió experimentarlo, de modo fugaz, el propio Plácido Huamán, que en los segundos finales de su existencia descubrió que Solange parecía ayudante, pero no lo era, pues había recurrido a la mentira (el engaño); y aunque ella desaparece en los instantes en que su “amigo” será ultimado, es evidente que este debió haber concluido que Solange no parecía ayudante ni lo era. Su falsedad se había puesto en evidencia, totalmente (Blanco y Bueno, 1986, p. 229).

VIGENCIA DEL CUADRADO DE LA VERIDICCIÓN

Si bien este dispositivo, cuyo funcionamiento hemos descrito brevemente, no está presente en todos los relatos, sí posee una importancia de primer orden tanto en el plano de la realidad, como en el de la ficción, porque es consustancial a la naturaleza del ser humano de todas las épocas y de todas las sociedades y culturas. En lo esencial, según hemos señalado, dicho cuadrado supone que se muestre una identidad que no es la verdadera, pero que esta falta de correspondencia entre uno y otro plano sea algo que unos saben y otros no. Y que esto se revele en un momento posterior, con las consecuencias que se puedan desencadenar a partir de esta situación anómala. En cada historia de un relato literario o audiovisual, e incluso en la versión narrativa de un hecho real, el desenvolvimiento del dispositivo aludido varía, pero siempre constituye un componente que le agrega sorpresa, suspenso, euforia o disforia tanto a los personajes como a los lectores o espectadores de la narración respectiva¹¹.

11 La película española *Contratiempo* (2017), del director Oriol Paulo, hace un uso magistral de este dispositivo en un thriller de gran suspenso. También en la película *El casamiento de Romeo y Julieta* (2005), del brasileño Bruno Barreto, se emplea la veridicción.

Un caso de repercusión mundial en el que se empleó el cuadrado de la veridicción, aunque sin llamarlo así, ocurrió en la denominada “Operación Jaque”, realizada en algún lugar de la selva colombiana, en julio del 2008, cuando un comando del Ejército colombiano se hizo pasar por un grupo de miembros de la Cruz Roja internacional, y de ese modo engañó a unos secuestradores que pertenecían a la organización política de las FARC, que tenía consigo a un número de rehenes, privados de libertad desde hace muchos años. Los integrantes del Comando del Ejército ocultaron su identidad (secreto) para tomar contacto con los de las FARC, los hicieron subir a un supuesto helicóptero de la Cruz Roja, junto con los secuestrados, con la versión oficial de que iban a ver al nuevo jefe de las FARC, pero en pleno vuelo revelaron su identidad de

PROGRAMAS NARRATIVOS EN “LA JUVENTUD EN LA OTRA RIBERA”

El relato que hemos analizado es uno de los más completos y ricos desde los múltiples puntos de vista que implica un texto narrativo en tanto creación de un mundo posible, en el que, al igual que en la realidad, los seres que son parte de él realizan las más diversas acciones y experimentan toda la gama de sentimientos que es capaz de albergar el alma humana. Asimismo, este mundo de la ficción, construido con palabras y organizado con las más diversas técnicas, es capaz de ubicar a los personajes en todos los espacios, ambientes, atmósferas, tiempos, épocas, culturas y situaciones en que dichos personajes interactúan entre sí con los resultados (favorables o desfavorables) que se puedan dar.

Como estos componentes de un texto narrativo son infinitos y admiten una combinación igualmente ilimitada, el método de análisis semiótico que estamos empleando nos ofrece una herramienta valiosa para sistematizar ciertos elementos del plano de las acciones, de tanta importancia en el mundo del relato. Y son estas acciones concretas vividas y realizadas por los personajes las que van a constituir el tipo de historia que ofrece el texto a los lectores. Considerando esta multiforme realidad de los sucesos que puedan plasmar los seres de la ficción y con ello asegurar el desarrollo de la trama, la semiótica narratológica ideada por A. J. Greimas ha previsto, siempre en el nivel de las estructuras semionarrativas y en el de superficie, la existencia de una sintaxis narrativa de superficie, en la que se ubican los programas narrativos, que no son sino categorías que dan cuenta y ayudan a clasificar el tipo de acción que ejecuta un actor convertido en un actante, en una determinada secuencia de la historia. Por ello, cabe definir un programa narrativo como un cambio ejecutado por el actante respectivo y que por tanto implica una transformación, un paso desde la disjunción (separación) hasta la conjunción (unión) o viceversa, y que puede generar en los actores del relato, como en los lectores de este una euforia (alegría) o una disforia (tristeza) (Albano, 2005, p. 59).

soldados (verdad), redujeron a los secuestradores y dieron libertad a los rehenes. Los soldados colombianos han sido reconocidos como héroes. Hay abundante información periodística acerca de este histórico suceso. En el mundo de la ficción, por poner un solo ejemplo, citamos la película *Tootsie* (1982), en la que un personaje masculino se disfraza de mujer para poder trabajar como actriz. Con esta identidad oculta logra éxito, pero se enamora de una mujer. Y esta inesperada situación hace más interesante esta ficción, en la que Dustin Hofmann es el actor/o la actriz principal. También en la película *Una Eva y dos adanes* (1959), de Billy Wilder, se emplea esta curiosa técnica.

Los programas narrativos le dan, por tanto, a las historias reales y ficticias, el dinamismo que las constituyen e involucran a todos los otros componentes de la narración. Cabe decir que aquello que constituye el llamado recorrido generativo, desde las estructuras profundas hasta las superficiales, se produce básicamente por la presencia dinámica, cambiante, de los citados conceptos. Es lo que comprobamos, precisamente, en “La juventud en la otra ribera”, que de principio a fin avanza mediante la aparición sucesiva de los programas narrativos que imponen, uno y otro actante, en el curso de los tres días cronológicos que son parte del tiempo de la historia.

En cuanto al modo en que es posible reconocer y clasificar dichos programas, debemos, en principio, considerar a los actantes sujeto y objeto del deseo como los que desencadenan la presencia de los programas narrativos en el curso de los hechos. Después de otorgar a dichos actantes la primacía respectiva, también es pertinente que observemos el accionar de los otros actantes y establecer los programas narrativos que estos incorporan en el escenario textual del relato (González, 2012, p. 24).

PROGRAMAS NARRATIVOS DE APROPIACIÓN

Veamos, pues, la manera en que en el cuento de Ribeyro surgen los citados programas, en diferentes momentos de las secuencias narrativas que lo integran, desde el momento en que Huamán llega a la ciudad de París hasta el momento en que, tres días después, muere asesinado por Paradis, miembro de la mafia, en las afueras de la Ciudad Luz.

En primer lugar, y haciendo una concesión para establecer un cierto orden en la aparición de los programas narrativos, señalemos que el hecho del arribo del protagonista a la capital de Francia, tomando la decisión de hacer una escala de tres días allí, antes de llegar a Ginebra, su destino oficial, configura el surgimiento del programa narrativo de apropiación, que se caracteriza por que el actante respectivo se apropia por sus propios medios o recursos del objeto de deseo que guía todo su desenvolvimiento en el relato. Aplicado el concepto al accionar de Plácido es lícito decir que él ha llegado a París por su propio esfuerzo, ha decidido visitar París, para lo cual, por cierto, ha tenido que tomar un vuelo. Además, aunque su empleador le ha facilitado el viaje pagándole el

pasaje, el protagonista permanece en la capital parisina sufragando sus gastos con su dinero. Y el hecho de pagar los consumos que ocasionan las invitaciones a Solange en diferentes lugares, también son modalidades clasificables dentro de los programas narrativos de apropiación.

PROGRAMAS NARRATIVOS DE ATRIBUCIÓN

En muchas ocasiones, un actante logra entrar en conjunción con su objeto de deseo, es decir, consigue disfrutar de él o conquistarlo material o simbólicamente, gracias al concurso de un actante que suele ser el ayudante, que como su nombre lo indica, hace posible que el actor que ha asumido el rol de sujeto del deseo y desea alcanzar a su objeto, en efecto lo haga suyo. En este sentido, es lícito decir que Plácido Huamán pudo conocer París, recorrerlo, visitar sus lugares famosos debido a que Solange lo acompañó, invirtió su tiempo en estar al lado del turista peruano, aunque sepamos, además, que sus fines eran otros. Igualmente, y con las mismas atenciones, es válido afirmar que la joven guía ayudó a ahorrar parte de su dinero a su futura víctima al hacer que se mude desde el hotel hasta el estudio, aunque este “ahorro” le salió caro: le costó la vida¹².

PROGRAMAS NARRATIVOS DE RENUNCIA

Se habla de la presencia de esta clase de programas narrativos cuando el sujeto del deseo u otro actante, luego de haber estado en posesión de un objeto de deseo renuncia a él y toma otro o simplemente deja de lado el que poseía. En el relato analizado no se hacen presente con mucha claridad este tipo de programas. Uno de ellos se manifiesta cuando Huamán que ya estaba alojado en un hotel —y asumimos que se sentía cómodo en él—, renuncia a estar allí por sugerencia de Solange y se muda al estudio. Esta renuncia fue clave para que el turista pudiera ser mejor controlado por la mafia, de la que Solange era una operadora clave.

12 Efectivamente, como París es una ciudad muy cara para los que procedemos de países no tan prósperos, como el Perú, y no somos empresarios sino intelectuales, empleados estatales, y en general integrantes de la precaria clase media, constituye un objeto de deseo muy valioso el recibir todo tipo de apoyo que alguien pueda brindarnos. Es lo que nos ha ocurrido en las dos oportunidades en que hemos visitado, como turistas, las ciudades de París (2012) y de Reims y París (2015).

PROGRAMAS NARRATIVOS DE ATRIBUCIÓN Y DE RENUNCIA (COMBINACIÓN FACTIBLE)

Es pertinente señalar que los programas narrativos son, en efecto, combinables y que su ubicación en uno u otro tipo depende, también, de la perspectiva adoptada para reconocerlo y clasificarlo. Si, por ejemplo, analizáramos el relato desde el punto de vista de la cicerone, quizá se obtendría otros resultados, igualmente válidos. Por ello, vamos a examinar ciertos hechos de la historia para apreciar en ellos la coexistencia o complementación de estos programas. Ello se da, primero, en las galerías comerciales Lafayette, cuando Huamán, agradecido por la ayuda de Solange, le obsequia a esta (programa narrativo de atribución), un abrigo de ante, de color turquesa, que le había gustado a ella. Ya de retorno e instalados en el estudio que ella le ha cedido a él, ambos deciden no salir (programa narrativo de renuncia) a seguir recorriendo París, en vista de que está lloviendo. Solange aprovecha esta circunstancia para ofrecer una cena allí (programa narrativo de atribución) a su reciente amigo y le prodiga besos y caricias que el turista recibe como un premio.

PROGRAMAS NARRATIVOS DE DESPOSESIÓN

Estos programas también son importantes en el desarrollo de las acciones, porque producen grandes cambios en el curso de la historia y definen si quien los realiza es un héroe o antihéroe en el plano de los roles temáticos. Se manifiestan cuando uno de los actantes ejecuta una transformación y con ella otro actante (el sujeto de deseo) pierde el preciado objeto de valor que ha estado poseyendo. En el cuento de Ribeyro, sin duda, los programas narrativos de desposesión aparecen más de una vez y son realizados por actores (Solange, Paradis, Jimmi) que cumplen roles actanciales de oponentes. Por ejemplo, Huamán es víctima del robo de su ropa y maleta del estudio al que se mudó (programa narrativo de desposesión). No se indica claramente quién es el autor, pero podría haber sido Paradis, porque es el que actúa muy cerca de Solange.

Ciertamente, el programa narrativo de desposesión más contundente es el que efectúa Paradis al disparar al cuerpo de Huamán y causarle la muerte. Con este acto repudiable, el asesino logra que el turista peruano pierda el objeto de valor más importante: la vida. Cabría agregar que, en instantes previos al disparo, el mismo Paradis consigue que el peruano se dé cuenta de que ha sido víctima de un operativo de estafa. Con ello

le quita la sensación de confianza que él había tenido, por lo menos, en Solange. Esta desposesión también es crucial, sume al actor en una mayor disforia.

En suma, “La juventud en la otra ribera” es un cuento muy rico en todos los aspectos que son parte de un texto de narrativa breve, que en el espacio verbal de unas cuantas páginas recrea la vida, peripecias y muerte de un personaje como, por ejemplo, Plácido Huamán. Ribeyro escoge los tres días finales de la existencia de un personaje común y corriente, pero ese lapso temporal tan breve se cumple en París, aquella ciudad cosmopolita, de la que decía Vallejo que era “un sitio muy grande y lejano y otra vez grande” (Vallejo, 1991, p. 450).

El autor elige, en esta oportunidad, el modelo de lo que él llama el “cuento fragmento”, aquel que concentra el recorrido de la historia en un lapso temporal breve (pocas horas o pocos días) y ubica los sucesos en un espacio muy limitado (una habitación) o en escenarios más amplios y variados, como ocurre en el relato analizado. En este cronotopo preciso (París y alrededores), el protagonista vive su sueño de recorrer y de conocer la Ciudad Luz. Y como dicha ciudad es totalmente desconocida para él, el destino quiere que el turista peruano se “apropie” de ella con la compañía de Solange, una joven y atractiva parisina, que se ofrece ser su “cicerone”.

Pero el peruano ya maduro no tuvo la suerte de Dante, en la *Divina Comedia*, que fue guiado, primero por Virgilio y luego por la propia Beatriz en su recorrido por mundos que él tampoco conocía. El hombre que transitó desde la orilla de la madurez hasta la orilla de la juventud, en un esfuerzo por vencer el tiempo, cayó en manos de unos delincuentes, que lo engañaron con ayuda de la apariencia juvenil y sensual de Solange. Y después de desposeerlo de sus bienes materiales y de su dinero, no solo lo devolvieron a la orilla de la madurez sino apuraron su recorrido vital y lo mandaron hasta los dominios de la muerte.

No le falta razón a Paloma Torres Pérez-Sotelo (2014, pp. 37-53), estudiosa de los cuentos de Ribeyro, cuando afirma que este trabaja muy bien los desenlaces, especialmente los trágicos, como ocurre en “La juventud en la otra ribera”. La especialista española examina ese tipo de finales en dos textos del autor: “El profesor suplente” y “Una aventura nocturna”. Empero los sufrimientos que experimentan uno y otro protagonista son leves en comparación con la suerte trágica que le tocó a Plácido Huamán, en un paraje alejado de París y mucho más del Perú, lugar desde el cual viajó para realizar el sueño de toda su vida. A diferencia del personaje de

“Una aventura nocturna”, Huamán sí gozó de los favores sexuales que le proporcionó Solange, pero el costo de dichos disfrutes lo llevó a perder la vida y no a la simple frustración como es la que sintió Arístides en el relato ambientado en un sector de Lima, desconocido para el aventurero¹³.

Además de los textos escenificados en Europa que hemos examinado es el único que emplea un narrador heterodiegético, en tercera persona, aunque no abunda en incursiones en el mundo interior de Plácido Huamán, salvo en la escena inicial del relato, en la que emplea la técnica de *in media res*, a la vez que altera la linealidad, porque muestra al protagonista compartiendo el lecho con Solange, circunstancia que se produce después de haberla conocido y recorrido, antes, con ella varios lugares de París, luego de lo cual recién llega a alcanzar su anhelada condición de complacido amante, que en la placidez del lecho se gratifica del placer del que disfruta, sin sospechar que su eventual amante le ha tendido una celada que lo conducirá a la muerte violenta.

13 Véanse los análisis de estos cuentos expuestos en González, 2010a.

“El carrusel”¹

Según el *Diccionario de la lengua española* (2014) carrusel significa “espectáculo en que varios jinetes ejecutan vistosas evoluciones” (I, p. 451). ¿Hasta qué punto, esta acepción formal nos sirve para entender el sentido que posee este relato que Julio Ramón Ribeyro incorporó en el libro *Silvio en El Rosedal* que estamos analizando? Si consideramos que en todo texto narrativo se reúnen dos componentes, la historia y el discurso (Garrido, 2009), en “Carrusel” se produce una curiosa interrelación entre ambos: varias pequeñas e incompletas historias son contadas, una tras otra, por sendos personajes que son, a la vez, narradores de aquellas, y por eso todos utilizan la primera persona para relatar los sucesos que les conciernen. Todas las pequeñas historias son independientes entre sí, pero también guardan relaciones porque van surgiendo unas de otras². Y como corolario, el lector que ha ido saltando de una a la siguiente anécdota descubre que la primera se relaciona con la última. De este modo se produce una especie de circularidad, semejante a la forma que tiene la máquina del carrusel, en la que cada jinete realiza una exhibición.

También funciona como una máquina constituida por palabras, que va girando sobre un eje, a partir del movimiento que le confiere el lector cuando se deja conducir por cada historia, la cual genera la siguiente y así hasta el final³.

1 Escrito en París, en agosto de 1967.

2 La técnica empleada por Ribeyro en este relato nos ha hecho recordar “La señorita Cora”, de Julio Cortázar (1980, p. 240), en el que se emplea un procedimiento semejante.

3 Según el propio Ribeyro esta técnica la tomó de Maupassant (Kristal, 2009, p. 309).

En total, son quince los pequeños relatos y cada uno de ellos es activado, como ya se dijo, por un personaje narrador que en primera persona inicia su versión de la anécdota respectiva, pero sin haberla acabado, en cierto momento de ella, irrumpe como un nuevo narrador alguien que había aparecido, primero, como personaje y luego pasa a asumir el rol de responsable de la historia, hasta que es relevado por el siguiente personaje narrador. Esta especie de carrera narrativa de postas concluye cuando el primer narrador retoma la historia inicial, pero solo en sus primeras líneas, para significar la circularidad del proceso verbal⁴.

LOS NARRADORES Y SUS HISTORIAS

Para apreciar la eficacia de la técnica empleada por Julio Ramón Ribeyro en este texto presentaremos brevemente los elementos fundamentales de cada una de las historias que integran este carrusel narrativo, en el que todos emplean la primera persona, y con el auxilio de dicha técnica se instaura una breve anécdota con todos sus componentes, hasta un momento en que alguien que ha estado allí o que irrumpe, inicia la siguiente anécdota, y así sucesivamente, para concluir de modo incompleto el recorrido narrativo.

UN JOVEN LLEGA A FRÁNCFORT

El que inaugura el ciclo es un personaje joven que un día cualquiera llega a la ciudad de Fráncfort⁵, se aloja en un hotel cerca de la estación del tren y sale a caminar para recorrer una ciudad que no conocía. Ingresa a un bar de un barrio viejo, en el que venden vino de manzana y allí conoce a “un hombre maduro”, el cual le pide que se acerque, invoca las leyes de la hospitalidad y le invita una cerveza, pero el narrador cambia la invitación por un vino de manzana. Ese contacto continúa con una conversación,

4 Existe otro relato del autor estudiado en el que tres personajes, de modo sucesivo, narran ciertos sucesos en el espacio de un texto unitario, “Los predicadores”. Véase nuestro análisis en páginas anteriores de este libro.

5 En el relato “Los cautivos”, título, asimismo, de un libro que Ribeyro publicó por primera vez en uno de los tomos de *La palabra del mudo II. Cuentos 1952-1993* (Lima, Jaime Campodónico Editor, 1994), el protagonista, un joven peruano, llega a Fráncfort y vive una anécdota con un personaje alemán que hace recordar al “hombre maduro” de “Carrusel”.

durante la cual el narrador se da cuenta de que su interlocutor “tenía un guante de cuero en la mano izquierda, la que parecía utilizar con cierta torpeza” (Ribeyro, 1994, III, p. 183).

Como el hombre maduro también se percata de que el joven miraba de modo especial la mano enguantada, le revela que “debajo de ese guante llevo una mano mecánica muy fea a la vista, por eso la cubro cuando salgo” (Ribeyro, 1994, III, p. 183). Agrega que no la perdió durante la guerra sino “en circunstancias aún más dramáticas”. Y utiliza esta expresión para elaborar una historia de su vida, desde que con engaños abandona Fráncfort y se marcha a Italia, país por el cual, según su comentario, los alemanes sienten “una atracción indomable”. La primera escala de su viaje fue la ciudad de Génova, donde se sintió muy a gusto y bebió “ese exquisito vino Barolo”. Allí también conoció a una muchacha llamada Carla, hija de un tendero.

El viajero proveniente de Fráncfort se sintió muy atraído por esta joven e iba a visitarla constantemente, pero para justificar sus constantes idas a la tienda, cada vez que llegaba compraba provisiones, en realidad, innecesarias; y así poco tiempo después, no había entablado diálogo con Carla, pero en cambio su cuarto de pensión “estaba lleno de quesos, salchichones, pizzas, cajas de espagueti”. Y algunos de estos alimentos, en especial, los quesos comenzaron a malograrse, por lo que un día la dueña de la pensión entró al cuarto del joven alemán y le dijo unas palabras que constituyen una nueva historia enunciada por este nuevo personaje que irrumpió al final.

DESDE GÉNOVA

Por los datos aportados en el texto, concluimos que es Génova el lugar desde el que la nueva enunciativa envía un discurso que tiene dos partes o funciones. En la primera de ellas, considerando el pequeño problema del mal olor que se ha creado en la pensión, por la descomposición de los quesos, la señora recomienda al joven que en vez de comprar alimentos perecibles hubiera adquirido conservas, que como su nombre lo indica no se malogran. Y agrega que esta situación le hace recordar a lo que vivió su tío Nicolás, que una vez, con otro amigo que era marino como él, naufragaron y pudieron llegar a nado a una isla que carecía de todo, pero cerca de allí había encallado un barco que tenía provisiones. Hasta esa

nave iban y venían para conseguir los víveres y uno de esos días apareció un náufrago⁶ que estaba vestido como un vagabundo.

EN LA ISLA

De pronto y casi sin transición, irrumpe en “Carrusel”, la voz del nuevo náufrago, quien explicó que no era tal, sino que había elegido la vida de uno de ellos. Sin esperar la aprobación de los otros dos les contó la historia de su vida pasada, les dijo que era un hombre exitoso que residía en París, con su familia y disfrutaban de una existencia confortable, placentera, con viajes y otras experiencias gratas. Agregó que un buen día salió a comprar cigarrillos y en esas circunstancias recordó su vida de joven marcada por la pobreza. Esa súbita nostalgia lo condujo hasta la zona popular donde vivió muy austeramente, en un pasado ya lejano. Ingresó al edificio, llegó hasta el departamento que había sido su morada, tocó la puerta y le abrió un joven como había sido él hacía años. Lo dejó pasar a la casa y lo invitó a sentarse en el único sillón a la vista. Como en secuencias anteriores, el relato que está contando el ex parisino a los dos náufragos es interrumpido y clausurado por la presencia súbita de un nuevo personaje que también continúa la cadena narrativa y nos sitúa ante otra historia.

EN EL DEPARTAMENTO PARISINO

En esta ocasión, el enunciador es un hombre afrodescendiente, con una herida en la mejilla, y sin tomar en cuenta al visitante pidió al joven Bernard (el que habitaba allí) que lo ayudara, pues había cometido una locura por culpa de Monique, su pareja, a quien fue a buscar a la salida de su trabajo para compartir con ella los deleites propios de la relación amorosa, pero la joven se negó a aceptar la sugerencia de su acompañante y le dijo que quería hacerle una confidencia. Se alejaron del lugar y llegaron e ingresaron a un local donde tocaban unos músicos sudamericanos y había mucha bulla. Allí, Monique le contó a su acompañante una historia acerca de su hermano, un sujeto problemático.

6 Esta historia de náufragos nos ha hecho recordar la narración que hace el escritor peruano Inca Garcilaso de la Vega, acerca del personaje Pedro Serrano, quien resultó varado en una isla y se encontró con otro náufrago con el cual convivió bastante tiempo. Véase el análisis de este breve relato inserto en los *Comentarios reales del Inca Garcilaso*, en González (2010c, p. 235).

MONIQUE Y LA HISTORIA DE SU HERMANO

En esta instancia del discurso con voces sucesivas, asume la posta enunciativa la joven Monique para referirle a quien es su pareja que ella tiene un hermano medio loco o medio vago, que está enamorado de Socorro, una muchacha española que es de buena familia y de acomodada posición económica y a quien el joven miente haciéndole creer que cuenta con automóvil y que es hijo de un riquísimo industrial y que viaja con frecuencia a Londres, cuando todos estos son datos falsos. Si Socorro le pregunta por su auto, el cual nunca aparece, el joven le dice que está en reparaciones.

Uno de esos días que este mendaz personaje fue a visitar a su pareja la encontró aún en pijama y trató de propasarse. Para frenar los avances peligrosos del visitante, Socorro le indicaba la sala de baño; y su audaz acompañante se acercó hasta la puerta para abrirla y descubrir la presencia de alguien escondido allí. La joven trató de contenerlo, no pudo y de ese lugar salió un hombre con una llave inglesa en la mano y asumió *ipso facto* el rol del nuevo enunciador o continuador de la cadena de personajes narradores.

EL GASFITERO Y SU PEQUEÑA HISTORIA

La primera e inesperada declaración de este insólito personaje consistió en afirmar que nunca había encontrado un desperfecto como el que detectó en la sala de baño de esa casa. En su condición de experto en estos menesteres explica que halló una grave falla que impedía la circulación del agua o quizá se había producido un corte general. Agregó que este tipo de casos no era frecuente y para continuar con su discurso contó, como es habitual en "Carrusel", que una vez en la casa de una familia vietnamita descubrió que la tubería que lleva el agua a la ducha había sido obstruida con un torniquete. Mientras él pensaba en la persona que habría ocasionado el desperfecto, apareció de pronto la propietaria de la casa, madame Nguyen, y al ver la perplejidad del técnico se acercó a este con aire misterioso y asumió el papel de la continuadora del discurso plural.

MADAME NGUYEN, LA VIETNAMITA EN PARÍS

En efecto, siguiendo un procedimiento recurrente en este cuento, la señora vietnamita que habita la casa parisina donde está el gasfitero viendo un problema propio de su oficio, asume sin más la función de

emisora para pedirle al técnico que si tiene alguna sospecha sobre las causas del problema, no dude en decirle porque desde hace meses suceden cosas extrañas en el lugar. Recurriendo a otra característica de los discursos que hemos ido conociendo, interrumpe su intervención acerca del asunto pragmático que la ha ocupado y se interna por los caminos de una historia que se refiere a ella y a su familia; y con ello hace que los sucesos se trasladen, mediante su palabra, hasta la lejana ciudad de Saigón. La señora declara que toda la familia vivía allí con la mayor comodidad, pero tuvieron que abandonar su país y trasladarse a París por culpa de la guerra⁷. En su lugar de origen eran propietarios de plantaciones y de fábricas de caramelos, pero urgidos por las circunstancias se vieron obligados a dejar sus pertenencias en manos de un administrador. Coincidentemente, el día que iban a partir, en momentos en que el esposo salía del inmueble hubo una explosión en un bar cercano y como él había sido enfermero se acercó a ver qué había pasado. Al llegar, ubicó a un sargento norteamericano herido que pedía ayuda. El esposo de madame Nguyen levantó al contuso, trató de ayudarlo, y este, pese a estar muy mal le explicó al que lo estaba auxiliando lo que había pasado.

LOS SUCESOS EN EL BAR DE SAIGÓN

El nuevo enunciador declaró a su interlocutor que él había entrado al bar en compañía de sus compañeros Jerry y Donald para tomar un aperitivo. Cada uno de ellos pidió distinto trago al mozo vietnamita y este se incomodó por la diversidad de los pedidos. Los soldados trataron de armonizar sus preferencias, sin lograr que el mozo deje de molestarse. Jerry era el más disconforme, pero Donald se trabó en una discusión política con el que atendía; le dijo a este que ellos habían ido hasta ese país a pelear por los vietnamitas, para librarlos del peligro comunista. Como el mozo no contestaba vino el propietario del bar para saber qué ocurría y escuchó las quejas que le presentaron.

EL PROPIETARIO DEL BAR

Una vez más en el texto, la irrupción de un nuevo personaje significa también la presencia de una nueva enunciación mediante la cual se

7 Seguramente alude a una de las guerras que su país, Vietnam, situado en el sudeste asiático, sostuvo con Francia y con Estados Unidos, en las décadas de 1960 y 1970.

prolonga la cadena narrativa. En esta oportunidad es el dueño del bar el que intervino para, después de escuchar el alegato, darles la razón a los quejosos. Pero agregó que quizá había habido un error en el planteamiento, pues no recurrieron en sus reclamos ante la autoridad superior, la que los hubiera hecho atender por el mozo. Empero también entendió la condición de extranjeros de los soldados, los cuales desconocían las costumbres del país.

Concluyó su intervención señalando que de todos modos tendrían que ser atendidos por el mozo cuestionado, para lo cual también era indispensable que se pusieran de acuerdo con los pedidos que efectuaron. Siguiendo una estrategia frecuente en el proceder de los enunciadores, convirtió su discurso en una historia que se relacionaba con el conflicto que estaba tratando de resolver en ese momento. Contó que en la época de la ocupación francesa de su país se le planteó un problema similar y él estaba a punto de darle una solución salomónica, cuando en eso el capitán Dupuis hizo oír su posición discrepante.

EL CAPITÁN DUPUIS, DESCENDIENTE DE DESCARTES

El texto nos hace oír directamente la voz de este nuevo enunciador que en tono firme recusa al patrón del establecimiento y agrega que nadie iba a dar lecciones a un descendiente de Descartes. Arguyó que él y sus compañeros sabían lo que querían y esperaban una solución basada en la claridad. Se refirió incluso a su formación escolar en el Liceo y al hecho de que un profesor les había explicado que los franceses siempre tienen la razón. Estas y otras explicaciones les estaba dando su profesor René du Monliu, cuando desde el fondo del aula, un alumno le arrojó un preservativo relleno con un chorizo español. Algunos testigos no muy confiables acusaron a un estudiante marroquí de ser el autor de tamaña malcriadez; y por ello, este fue conducido hasta la oficina del director.

LA AMONESTACIÓN DEL DIRECTOR Y LA REQUISITORIA DEL GENERAL NEY

Este nuevo enunciador que surge del texto anterior y que asume la voz cantante para prolongar el espacio verbal de “Carrusel” se dirige al estudiante marroquí, supuesto infractor, para decirle que se ha portado como un salvaje y que por tanto merece ser borrado de la lista de los alumnos del colegio. Pero que no lo hará porque Francia era la patria que

acogía a ciudadanos que venían de distintos países. Pese a ello, le iban a aplicar alguna sanción que le sirviera de enseñanza. Y apelando a un recurso ya probado⁸ pasó a contar una historia que tenía como protagonista al General Ney⁹, quien en la campaña de Italia descubrió que un soldado se había robado un jamón. En vez de castigarlo con la corte marcial, lo llevó a su tienda y pronunció ante él una memorable requisitoria contra la indisciplina, que el director dice que se la debería estar leyendo al estudiante indisciplinado, pero la copia que guardaba en casa había desaparecido. Convocó a su familia para averiguar sobre la pérdida del documento y al respecto intervino su hija menor para ofrecer una información pertinente.

EL PROBABLE SUSTRACTOR DEL DOCUMENTO SOBRE LA SUSTRACCIÓN

“—Tengo una pista acerca de quién puede ser el probable autor de este hurto insensato, pues ha sustraído un famoso documento que condena la sustracción” (Ribeyro, 1994, III, p. 190), afirma enfática esta nueva enunciativa de “Carrusel”. Y siguiendo con su argumentación aclara que solo ha ofrecido indicios que deben ser verificados a la luz de la teoría de la prueba estipulada por el derecho penal. Y pasa a ilustrar su versión refiriendo que su hermano Jean-Louis viene a casa a estudiar con dos amigos: François y Gustave. A ellos se suma, a veces, un joven de un país exótico, Argentina, y a quien conocen como el pibe Lanusse. Jean-Louis lleva la voz cantante en dichas reuniones y los dos estudiantes a veces hacen observaciones de fondo y de forma. La joven informante también ha advertido que el pibe Lanusse es muy perspicaz y la prueba es que se ha dado cuenta de los sofismas que plagan los libros de textos de la educación francesa. Así, ha observado que el profesor Lévi-Strauss incurre en un error cuando afirma que había solo tres formas de cocinar: lo crudo, lo cocido y lo frito¹⁰.

8 Este recurso nos remite al libro del infante Juan Manuel en su famoso libro *El conde Lucanor* (1535), uno de los primeros prosistas de ficción de la literatura en lengua castellana, quien acudía al procedimiento de contar una historia que sirviera de ejemplo para la situación que tenía que examinar.

9 El general Michel Ney (1769-1815) perteneció al ejército francés y luchó tanto en las guerras revolucionarias como en las guerras napoleónicas.

10 El personaje se refiere al célebre antropólogo francés Claude-Lévi-Strauss (1908-2009), quien publicó una serie de libros que revolucionaron el pensamiento cultural

El cuestionador estudiante argentino dijo que en base a su conocimiento de culturas lejanas podría afirmar que en un país andino se empleaba una forma inédita de cocer los alimentos mediante piedras calentadas previamente al fuego¹¹. Gustave intentó refutar esta idea señalando que esta forma equivalía a un horno rudimentario, a lo que Lanusse contesta oponiéndose.

EL PIBE ARGENTINO POLEMIZA CON EL JOVEN FRANCÉS

El joven de procedencia argentina contradice los juicios de Gustave y señala las diferencias que existen entre ciertos objetos o medios que sirven para conseguir un mismo fin, lo que tampoco quita que estos tengan algunas semejanzas; por ejemplo, las que existen entre el horno rudimentario y el horno industrial. Con una gran capacidad de análisis proyecta este criterio de diferencia a otros fenómenos. Y luego deriva a la narración que ejemplifica sus ideas: cuenta la anécdota de un mayordomo yugoeslavo que trabajaba en la hacienda de su abuelo Salvatore, en la provincia argentina de Córdoba.

Este hombre había perdido un pie durante la ocupación alemana y nunca llegó a saber si la explosión que le cercenó la extremidad fue una granada lanzada por los resistentes contra los invasores o un obús tirado por los invasores contra los resistentes. Pilic, así se llamaba, no era ni resistente ni invasor. Además, a él no le importaba si se trató de una granada o de un obús. La solución a este enigma se la dio el médico que lo atendió.

EL VEREDICTO DEL MÉDICO

La cadena de enunciadores sucesivos de “Carrusel” va llegando a su fin y quien la cierra es un médico, que como hemos anunciado ofrece al lisiado

del siglo xx. Uno de los muchos temas estudiados es el de la cocina, recogido en su libro *De lo crudo a lo cocido*, alude al asunto de discusión entre los personajes que estamos examinando.

- 11 Sin duda, el personaje, sin mencionar el nombre, alude a la pachamanca, una palabra de origen quechua, que significa precisamente “olla de tierra”. Esta forma de cocinar es muy popular en el mundo andino de Perú, Bolivia, Ecuador y Argentina. Su empleo se ha extendido a las regiones costeñas. En realidad, la palabra se refiere a la técnica misma de cocinar como al plato que reúne alimentos variados: carnes de res, chanco, pollo, cuy, conejo, papas, habas, camotes, tamales, humitas y otros deliciosos ingredientes. En Lima y otras ciudades de todo el país existen muchos restaurantes que ofrecen este plato típico.

Pilic su propio punto de vista acerca de su limitación. Con la experiencia que dice haber acumulado, le asegura que no ha sido herido ni por una granada ni por un obús, sino por una ráfaga de ametralladora pesada. Le explica otros detalles y le garantiza que pese a sus limitaciones podrá caminar y atender sus obligaciones cotidianas. Le dice que es cuestión de costumbre y para convencerlo también recurre a algunos casos que conoce, por ejemplo, el de un inglés que perdió el bazo íntegramente y ningún otro órgano vital. Y señala que sabe de tragedias peores, como el de “ese muchacho, por ejemplo, al que encontré tendido en el viejo barrio de Fráncfort, con las orejas y la nariz amputadas al parecer con una tenaza o mano mecánica y que al ser interrogado me dijo: “La circularidad de “Carrusel”: el primer enunciador es el último” (Ribeyro, 1994, III, p. 192).

La parte final del texto analizado nos depara a los lectores una sorpresa dolorosa, porque nos remite al inicio de aquel, cuando un joven que recién ha llegado a Fráncfort sale a conocer un barrio viejo de la ciudad y se encuentra con “un hombre maduro que en nombre de las leyes de la hospitalidad ofrece invitarle una bebida”. Ese relato inconcluso se completa con el dato que ofrece el médico y que nos hace saber que el encuentro del joven visitante de Fráncfort con el hombre supuestamente hospitalario concluyó mal para el primero. Todo lleva a suponer que el anfitrión, que escondía su mano mecánica con un guante, se quitó esta prenda y con su extremidad de fierro le amputó las orejas y la nariz”.

Fue en esas circunstancias dolorosas que el joven amputado se dirige al médico para repetirle, ya no en su totalidad, las mismas palabras con las que comienza “Carrusel”, un texto que hemos leído con curiosidad, pero que no esperábamos que acabara de un modo tan penoso; aunque muchas de las historias intermedias están llenas de anécdotas que ilustran la crueldad del ser humano en muchas partes del mundo. Se habla de guerras, de naufragios, de conflictos familiares, de engaños, de viajes forzados por causas bélicas, de diferencias culturales, de costumbres dispares entre personas de países diversos, de personajes históricos, de amputados, de ciudades de Europa y de Asia, aunque predominan las referencias a Francia, a su capital, la célebre ciudad de París, a héroes (Ney) o pensadores de dicha cultura (Voltaire, Lévi-Strauss)¹².

12 Por el predominio de lo europeo en las anécdotas que enriquecen “Carrusel”, cabe establecer una intertextualidad con *Los cautivos* (1972), de Julio Ramón Ribeyro. Curiosamente, el relato inicial de dicho libro da nombre a este; es decir, se llama “Los

No es muy frecuente el empleo de la técnica de los enunciadores sucesivos que ha empleado Ribeyro en “Carrusel”. Este escritor prefiere trabajar con la estructura tradicional del cuento, aunque como él mismo señala en su famoso Decálogo del cuentista: “el cuento admite todas las técnicas: diálogo, monólogo, narración pura y simple, epístola, informe, *collage* de textos ajenos, etc., siempre y cuando la historia no se diluya y pueda el lector reducirla a su expresión oral” (Ribeyro, 1994, III, p. 9)¹³.

Por ello es que en el relato “Fénix”, que pertenece a la colección *Tres historias sublevantes* (1964), incluida en el volumen que acabamos de citar, nuestro autor también acude al recurso de armar el texto completo mediante la sumatoria de enunciaciones menores, a cargo de sendos personajes que con sus voces completan la historia total incluida en “Fenix” (Roderó, 1996, p. 149). Existe también otro relato de Ribeyro en el que se usa la técnica de los narradores sucesivos. Nos referimos a “Los predicadores”, en el cual tres personajes enuncian sus respectivos discursos, nada coherentes, desde la ciudad de Huamanga, capital del departamento andino de Ayacucho, donde el escritor limeño vivió y trabajó durante algún tiempo, tal como lo prueban algunos de sus textos autobiográficos o cuentos con muchos ingredientes reales (“Solo para fumadores”, “Los jacarandás”)¹⁴.

cautivos”, y en él los personajes se encuentran en la ciudad alemana de Fráncfort: un hombre adulto, algo violento, que admira a Hitler, y un joven extranjero que visita dicha ciudad y que parece ser un *alter ego* de Julio Ramón Ribeyro, quien estuvo, en efecto, en Alemania y según testimonio personal escribió allí su novela *Crónica de San Gabriel* (1960). Véase nuestro análisis en páginas anteriores de este libro.

13 *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1993*. II. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1994.

14 Véase nuestro análisis en González (2010 b, pp.74-78).



A modo de colofón ¿edificante?



Hay, hermanas y hermanos lectores, mucho más que decir, acerca de Julio Ramón Ribeyro y de su cada vez más valiosa obra escrita, en especial, sus cuentos de los que nos hemos ocupado con amplitud, pero no solo de ellos. En suma, durante esta segunda década del siglo XXI que está concluyendo (2020), se han publicado dos libros nuestros con fines de comprensión totalizante sobre el respetado Flaco y su siempre motivadora prosa narrativa y reflexiva (*Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer*, 2010; y *Julio Ramón Ribeyro. El mundo de la literatura*, 2014). Ambos volúmenes están haciendo su camino y van ganando lectores, paso a paso, letra a letra.

Pero el fenómeno denominado “Ribeyro” es mucho más que su nombre y sus textos. Su producción literaria ha calado cada vez más profunda e integralmente en la mente de sus muchos seguidores que lo leen en el Perú, en Europa, en Estados Unidos y en otros lugares del mundo. Y la ola de ribeyreanos (lectores y estudiosos), va en aumento, en español y en varias lenguas más. La razón de su éxito se explica, en gran parte, porque nuestro autor peruano y universal (como César Vallejo) es parte de una rica y retadora tradición literaria que él ha asumido por afinidad, a la vez que la ha renovado y puesto a la altura de estos tiempos en los que nuestro planeta es una aldea global, en la que vivimos, cada segundo, los cambios infinitos que trae consigo esta revolución comunicativa, que nos ha vuelto a muchos semianalfabetos y nos ha obligado a estar en permanente alfabetización virtual.

Por ello, hemos querido reflexionar acerca del origen de esta gran obra literaria que se inició a mediados del siglo XX y que ha sobrevivido a su autor, porque sus textos se siguen leyendo y releendo. Y aparecen nuevas

generaciones de lectores que renuevan el pacto ficcional con los textos ribeyreanos y gozan, por igual, con sus llamados “cuentos realistas” y sus “fantásticos”, aunque unos y otros muestran el sello, la huella, el estilo inconfundible de este escritor, de quien algunos decían, con ironía, que era el mejor hombre de letras del siglo XIX. Pero esa afirmación, en gran parte es congruente, porque, como dice Jorge Luis Borges, un autor crea a sus predecesores (Chejov, Maupassant, entre otros) y luego llegan los sucesores (hay muchos ribeyreanos) que también se identifican con él. Además, no solo es el mejor del XIX sino uno de los mejores de los siglos XX y XXI.

Para tratar de explicar, parcialmente, la pertenencia de Ribeyro a una tradición literaria, antigua y sólida, bastaría con partir de dos frases muy conocidas por todos: “No hay nada nuevo bajo el sol” y “Nada de lo humano me es extraño”. En efecto, si nos preguntamos: ¿de dónde viene Ribeyro, vital y literariamente? ¿Por qué eligió crear cuentos ambientados, unos en el Perú y otros en Europa? En cuanto a su procedencia, cabe decir que el recorrido elegido por el escritor Julio Ramón Ribeyro viene del ejemplo o de la opción pionera (en parte libre y en parte impuesta) asumida por el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). Nuestro primer mestizo nació en el Cusco, la antigua capital del Tahuantinsuyo, donde aprendió el quechua, el español, quizá el latín. Y con ese bagaje hizo el primer y único gran viaje de su vida: desde el naciente Perú hasta España, y en ese orgulloso imperio (el más poderoso de esos lejanos siglos) eligió, a lo largo de su dilatada y fructífera vida, ser cronista, que era el modo de ser escritor, en aquellos gloriosos siglos de oro de las letras en español. Y ahora, preguntémonos si hay alguien importante en nuestras letras, que no haya realizado ese mítico y cíclico viaje.

Por eso, no es extraño que se constaten algunas semejanzas entre ambos creadores (El Inca Garcilaso y el Flaco Ribeyro), pese a la distancia de siglos que los separa. Formaron parte de sendos hogares, felices, pero también precarios. El nacimiento del Inca ocurrió en una época turbulenta, con guerras entre los conquistadores y aun el infante hijo de Sebastián de la Vega (español) y de Chumpi Ocllo (de la realeza incaica) estuvo en peligro de muerte, porque los ambiciosos hispanos que llegaron con Pizarro querían el poder a toda costa; caiga quien caiga, aunque sea un infante mestizo. Pese a que su padre creó otro hogar, el futuro escritor siempre se llevó bien con él, trabajó a su lado, era su secretario. Y su progenitor le dejó un dinero suficiente para que su heredero viajara a España a completar su formación. Y vaya si lo hizo.

En cuanto a Julio Ramón, el primer pequeño y gran viaje que efectuó en su vida (1929-1994) consistió en la mudanza que hizo desde el barrio de Santa Beatriz (parte del cercado de la Lima histórica) hasta el distrito de Miraflores (su futura patria literaria), en pleno crecimiento urbano. El Flaco, alumno del Champagnat, mantenía una estrecha relación de afecto y de admiración por su padre, y ambos compartían las mismas iniciales (JR). Y no se puede negar la notable influencia que ejerció Ribeyro papá en la formación literaria temprana de su hijo, y aun de sus hermanos (Josefina, Mercedes, Juan Antonio). Cual renovado narrador de cuentos, reunía en casa, al atardecer, a sus herederos y como era un gran lector y conocedor de la mejor literatura de su tiempo (en español y en otros idiomas), cumplió con la tarea de transformar a sus hijos, en especial a Julio, en grandes lectores, conocedores de los más reputados escritores (novelistas y cuentistas). Y de ahí a querer ser escritor había algunos pasos que el Flaco cumplió con creces, siguiendo una ilustre y venerable tradición.

Recordemos otra infeliz coincidencia entre el cusqueño y el limeño: los dos, el Inca Garcilaso de la Vega (aún se llamaba Gómez Suárez de Figueroa) y Julio Ramón Ribeyro perdieron a sus padres, cuando eran aún adolescentes, por diversas causas, pero siempre los recordaron con afecto y sus respectivas obras (las crónicas, en el caso del Inca; y los cuentos, novelas, prosas, en el caso de Ribeyro) son una suerte de reivindicación de sus progenitores. Una coincidencia más, que explica las habilidades de uno y otro, es que procedían de familias ilustres. El Inca, que era descendiente de la realeza, se preciaba de haber recibido sus primeras lecciones como historiador, de sus parientes maternos, que le hablaban en quechua. Y él guardó esas palabras, por décadas, en su mente y en su corazón. Y por el lado español, el mestizo cusqueño estaba emparentado con grandes poetas: el toledano Garcilaso de la Vega, Jorge Manrique, entre otros. A su vez, Julio Ramón descendía de grandes juristas, que habían sido ministros de Estado y rectores de la Universidad de San Marcos. Y su padre, ya lo hemos dicho, cinceló las dotes narrativas de su hijo.

En esta suerte de vidas paralelas, separadas por cuatro siglos, el futuro autor de "Silvio en El Rosedal" y de muchos otros celebrados cuentos y libros, realizó, a fines de 1952, a sus 23 años, su viaje de rigor, su prueba de fuego: como el Inca, cruzó en barco los océanos, desde el Perú hasta Europa. Su primer destino fue España, quizá por la ventaja del idioma y otras causas, pero al año siguiente, emulando a Vallejo y a

otros escritores, llegó a la capital de las letras: la mítica París. Y de las muchas lecciones que le dio (“la letra con dolor entra”), la primera que le exigió fue la de conocer más a fondo su propio país, el lejano Perú, al que había mirado al paso, desde su condición de privilegiado miraflorentino. El impacto vital y literario de la Ciudad Luz fue tan fuerte, que Ribeyro, recordando los mundos de la marginalidad, que él había visto desde lejos (pertenecía a la clase media limeña), acicateado por la dureza de la vida parisina, creó en aquella ciudad de Baudelaire los ocho lacerantes cuentos que forman parte de *Los gallinazos sin plumas* (1955).

Y este dato de contrastes y de paradojas, de alternancias entre uno y otro mundo se repite, como una constante, en la vida y en la literatura del autor. Algunos ejemplos: él estudiaba Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú, estaba familiarizado con los códigos, con la parte teórica y procesal y hasta trabajó en algún estudio de abogados; pero su verdadera pasión en su etapa universitaria era la Literatura. Por ello frecuentaba más el mundo de los literatos, instalado en los claustros sanmarquinos. Aquí conoció a Alberto Escobar, Carlos E. Zavaleta, Enrique Congrains, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña y aun a algunas musas que confraternizaban con los miembros de esa generación brillante, la de los cincuenta. Por otra parte, el que haya conocido, sufrido y hecho su aprendizaje vital en París no lo desvinculó del Perú (de Lima y de otras ciudades costeñas y serranas). Incluso, en 1958, volvió a su país, con la idea de quedarse en la ciudad de Huamanga, para trabajar en la ayacuchana Universidad San Cristóbal. Pero ese proyecto no prosperó y en las siguientes décadas su vida consistió en viajar de París a Lima y viceversa. Aun se dio tiempo para conocer varias ciudades de Europa, las cuales son la materia de notables cuentos, algunos de los cuales son analizados en estas páginas (segunda parte).

Dada la popularidad y la importancia que ha asumido la producción escrita total de Ribeyro en estas décadas (incluso se anuncia que saldrán nuevos tomos de su diario personal) es pertinente exponer algunos puntos de vista acerca de las ediciones sobre sus obras, que se multiplican no solo en el Perú sino en algunas ciudades del mundo, donde grandes editoriales editan y reeditan los volúmenes de sus cuentos. Este proceso tiene su propia historia y cumple un rol de vital interés en relación con la necesidad de que los lectores de Ribeyro cuenten con ediciones serias, confiables y que estén al alcance de los que recorren, miles de veces, las páginas de sus cuentos. Por ello, nos permitimos recordar algunos hitos de esto que ha devenido en “un *boom* literario ribeyreano”, muy diferente,

por cierto, al que protagonizaron los cuatro grandes de Barcelona (García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar y Fuentes) y sus respectivos agentes literarios y editores famosos del Viejo Mundo.

A propósito de esta referencia al *Boom*, vale la pena recordar (aunque sea de pasada), el libro que ha publicado el crítico español Ángel Esteban y cuyo solo título ofrece al lector una idea del interesante y documentado contenido de este volumen: *El flaco Julio y el escritor. Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa. Cara a cara* (2014). En síntesis, Esteban efectúa un enfoque comparativo, pertinente y polémico entre estos dos grandes narradores peruanos que representan dos modos de ejercer el rol de escritor en la sociedad literaria actual. Son como dos caras de una misma moneda, como vidas paralelas, que pasaron de la admiración y la amistad al distanciamiento y la crítica. El de Esteban es un libro que debe leerse y releerse¹.

Volviendo a la historia no escrita de las ediciones de los libros de Ribeyro, cabe señalar que su éxito de lectoría ha sido lento, se ha dado paso a paso. En pocas palabras: en sus inicios, no fue fácil encontrar un editor. El cambio ocurrió en la década de los setenta, como lo recordaremos un poco más adelante. Suscitó Ribeyro el interés temprano de Wolfgang Luchting y de otros destacados críticos peruanos y extranjeros, mas su progresivo encumbramiento literario ha sido mérito de sus lectores comunes y de algunos académicos. Como sus primeros cuatro libros (de 1955 a 1964) fueron editados en tiradas mínimas y con erratas, no muchos tuvieron la oportunidad de leerlos. Empero, poco a poco fue ganando lectores, estos se identificaron con sus historias, sus personajes, su arte de narrar, su estilo claro y fluido. Y en una época en que no abundaban las fotos, la figura del Flaco, escritor miraflorentino radicado en París, pero visitante asiduo de Lima, se hizo popular. Sus seguidores comenzaron a reconocerse entre sí, estaban atentos al quehacer literario de este peruano itinerante. Y así se fue cimentando el prestigio de Ribeyro, con pausa, pero sin prisa. El propio autor fue consciente de ese fenómeno socioliterario y lo empleó para crear su cuento "Té literario", en el cual unos personajes reunidos para compartir un té con un escritor famoso, se dan con la frustración de que este nunca llega a esa cita. Una historia típicamente ribeyreana.

1 Tuvo el gesto generoso de invitarme a participar en un número de homenaje a Ribeyro, en la revista española *Ínsula* (2015). Allí se publicó un texto de mi autoría, citado en este libro.

La popularidad indiscutible del escritor miraflorentino residente en París creó las condiciones para que algunos editores (y quizá el propio escritor) se percataran de la necesidad de publicar su ya reconocida producción de narrativa breve de un modo diferente. El pionero en el reto de llevarlo a la práctica, sin duda, con la anuencia del propio autor, resultó Carlos Milla Batres, de la misma generación del autor. Supongo que, a partir de un intercambio de ideas, llegaron a diseñar una estrategia novedosa de relanzar a Ribeyro al mundo editorial peruano y extranjero. Decidieron reunir en cuatro tomos los cuentos del autor miraflorentino y en el primero de ellos, reeditaron los tres primeros libros con los que el cuentista inició su discreta, pero efectiva consagración literaria. Y en los siguientes tomos incluyeron, en colecciones, con nombre propio, los nuevos textos que había creado. Todos los tomos pasaron a formar parte de la hoy célebre colección *La palabra del mudo*. El tomo II merece un comentario particular porque en él figuran un libro ya editado (*Tres historias sublevantes*) y dos nuevas colecciones. El primero pertenecía a su etapa primera (1955 a 1964) y el propio autor no estuvo muy satisfecho con las ediciones anteriores de ese volumen de tres cuentos.

Y, según hemos señalado, en ese mismo tomo II, el autor incluyó dos colecciones, que como tales aparecían por primera vez e incrementaban la producción editada de Ribeyro. La primera de ellas se denomina *Los cautivos* (1972) y agrupa un total de diez cuentos, ambientados todos en diferentes lugares europeos (de preferencia, París). Y la segunda se llama *El próximo mes me niveló*, con nueve cuentos, escenificados en diversas ciudades del Perú (en este conjunto, la preferida es Lima). Como puede verse en estos dos conjuntos se establece la dicotomía temática: Europa y Perú. Al estudiar, en nuestro libro, relatos de algunos de los dos volúmenes, hemos invertido el orden: primero los cuentos peruanos y luego los europeos, para ilustrar el sentido del recorrido vital del célebre miraflorentino. En el tomo III de la edición de Milla Batres se ubica uno de los libros más trascendentes de Ribeyro: *Silvio en El Rosedal* (1977). En esa docena de textos figuran dos de los cuentos más brillantes del autor: “Silvio en El Rosedal (1977)” (presta su título al volumen) y “La juventud en la otra ribera” (1969). El primero se escenifica en la sierra central del Perú, en una hacienda cercana a Tarma, y el segundo en la Ciudad Luz, con sus dos grandes riberas del Sena (la izquierda y la derecha).

En los primeros años de la década de los noventa, los lectores peruanos y extranjeros, los críticos nacionales y foráneos ribeyreanos

fueron testigos de una novedad en el mundo literario: la publicación de la ya conocida *La palabra del mudo*, bajo un nuevo sello editorial, el de Jaime Campodónico. También está integrada por cuatro tomos, pero en más de uno de ellos se han producido ligeros cambios: se ha agregado el número de textos en *Cuentos de circunstancias* (de 11 a 12). Se han presentado las dos colecciones del tomo IV en un orden diferente al de la edición de Milla Batres. Es una tarea pendiente, no solo nuestra, la de comparar las dos ediciones de *La palabra del mudo* que presentan todos los cuentos de Ribeyro en cuatro tomos.

Para continuar con el tópico de las ediciones de las obras de Ribeyro en el idioma español (porque también ha sido traducido a otras lenguas), es evidente señalar que se vive un auge, en especial, de la publicación de su producción cuentística. En los nuevos volúmenes editados en diferentes años de la primera década del siglo XXI se ha mantenido el nombre de la colección, *La palabra del mudo*, pero los cuatro tomos de las ediciones aparecidas en diferentes décadas del siglo XX (las de Milla Batres y de Jaime Campodónico) se han reducido a dos. En sus páginas se incluyen los cuentos de los libros ya conocidos, y se han agregado, bajo el título de “Cuentos olvidados” (tomo I) y de “Cuento inédito” y de “Cuentos desconocidos” (tomo II), textos narrativos que habían circulado solo en revistas o que han sido exhumados posteriormente. La tarea de la reducción editorial de los cuentos de Ribeyro ha continuado y en la actualidad circula una edición (2010) de un solo tomo, realizada por una conocida editorial, pero en la que no figura el nombre de la persona que ha asumido el cuidado de la edición.

La proliferación de ediciones de los libros de cuentos de Ribeyro nos ha llevado a la decisión de preferir la de Jaime Campodónico para realizar nuestro trabajo de análisis. Sus cuatro tomos, según información a la vista, se publicaron en 1994, y si la comparamos con la edición pionera de *La palabra del mudo* (la de Milla Batres, que apareció entre 1973 y 1992), vemos que hay algunas diferencias, las cuales hemos señalado en este libro y en algunos anteriores. En todo caso, asumimos que Ribeyro estuvo al tanto de dichos cambios y la edición de Jaime Campodónico ha circulado desde entonces y es la última que el escritor miraflorentino autorizó. Esa es una de las razones de peso para haberla preferido. Las que han circulado después, en dos tomos y en uno solo, han contado con el visto bueno de sus herederos. Creemos que una de las tareas pendientes y urgentes con respecto a la clásica colección de *La palabra del mudo*

consiste en revisar todas las ediciones existentes y preparar una edición crítica, bajo la responsabilidad de expertos filólogos y conocedores de la obra creativa y de la abundante producción crítica que circula nacional e internacionalmente, en español y en otras lenguas. Consideramos que el autor y sus innumerables lectores debemos recorrer las páginas de sus cuentos y demás textos en ediciones, dignas de la escritura ribeyreana, una de las más notables e influyentes desde mediados del siglo XX y por “un tiempo indefinido”.

Al término de este recuento parcial pero necesario, mantenemos, como nuestra particular opción, esa imagen de Ribeyro, como creador de dos mundos narrativos, que no son sino uno, pero conviene verlos como dos universos que reafirman la idea de que Ribeyro en tanto ser humano y escritor, siempre se ha desenvuelto en dos mundos, como ha sido el destino de la mayoría de nuestros escritores: Valdelomar, los García Calderón, Vallejo, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce, José Carlos Mariátegui, Blanca Varela. Por ello, planteamos, varios párrafos atrás, la comparación entre el Inca Garcilaso y Ribeyro: nuestro ámbito literario se compone de dos centros en permanente contacto: Perú y Europa (principalmente la occidental), y a ellos agreguemos los demás mundos posibles, porque las letras peruanas se crean y crecen en todas partes (Estados Unidos, Japón, China y un largo etcétera).

Con las páginas dedicadas al análisis de los cuentos elegidos creemos haber realizado una pequeña contribución más, que complementa la de nuestros dos libros, ya citados, sobre nuestro escritor de dos mundos. Quizá, por ello, uno de sus críticos pioneros, Luchting, hablaba de “Ribeyro y sus dobles”. Nuestros lectores están invitados a efectuar sus propios recorridos y confrontar sus hallazgos con los que hemos tratado de concretar en estas páginas.

Referencias

- Albano, S. (2005). *Diccionario de semiótica*. Buenos Aires: Cuadrata.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. 3.^a reimpresión. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (2015). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Blanco, D., y Bueno, R. (1989). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima.
- Borges, J.-L. (2016). *Cuentos completos*. Bogotá: Penguin Random House.
- Bravo, J. (1999). *Estructuras y técnicas literarias*. Lima: Ediciones Copé.
- Bruce, J. (2007). *Nos habíamos choleado tanto*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Bueno, R. (1986). El relato como aventura intelectual. Borges y el problema de la identidad de los personajes. *Lexis*, X(2), 229-235.
- Bryce, A. (1999). *Guía triste de París*. Lima: Peisa.
- Bryce, A. (30 de junio del 2012). *Somos*, semanario de *El Comercio*, año XX (1334), p. 27.
- Cabrejos, I. (2009). Teoría y praxis de la ficción literaria en Ribeyro. En J. Coaguila (Ed). *La respuesta del mudo* (147-154). Iquitos: Tierra Nueva.
- Calvo, J. (2016). *DiPerú. Diccionario de peruanismos*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

- Carazas, M. (2008). Una relectura de *Matalaché* de López Albújar: Imagen e identidad del sujeto afroperuano. En M. N'Gom (Ed.), "*Escribir*" *La identidad: creación cultural y negritud en el Perú* (pp. 243-266). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Carpentier, A. (2008). *Viaje a la semilla*. Girona: Atalanta.
- Cortázar, J. (1980). *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Bruguera.
- Cuba, J. (2014). El enclaustramiento y sus significados en los cuentos de Ribeyro. En P. Baudry e I. Salazar (Eds.), *El botín de los años inútiles. Nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro* (pp. 93-106). Lima: Altazor.
- De Navascués, J. (2004). *Los refugios de la memoria*. Madrid: Iberoamericana.
- De Souza, L. (2010). La mirada compleja. *Trama*, 2, 117-119 Recuperado de https://tramarevista.files.wordpress.com/2011/08/de-souza_trama02.pdf
- Del Busto, J. (2006). *Historia cronológica del Perú*. Lima: Ediciones Petroperú.
- Eco, U. (1999). *El nombre de la rosa*. Milán: Bompiani.
- Elmore, P. (2002). *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo de Cultura Económica y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Eslava, J. (2010). *Adolescentes en la ciudad o una visión de la narrativa peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Católica Sede Sapientae.
- Esteban, A. (2014). *El flaco Julio y el escritor*. Sevilla: Renacimiento.
- Ferraroti, F. (1998). *Leer, leerse. La agonía del libro en el cambio de milenio*. Barcelona: Ediciones Península.
- Ferreira, C. (2008). Imágenes de Europa en la obra de Julio Ramón Ribeyro. En C. Pérez y V. Palacios (Eds.) *Julio en El Rosedal/Memoria de una escritura*, pp. 107-118. Piura: Universidad de Piura.
- Fuentes, L. (2006). *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Iprb/Fondo de Cultura Peruana.
- Gálvez, A. (1975). *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Peisa.
- Gamboa, S. (2005). *El síndrome de Ulises*. Bogotá: Seix Barral.

- García, J. (2011). *Manual de semiótica*. Lima: Universidad de Lima.
- García, M. (2017). *París personal & El cielo de Capri*. Lima: Vivir sin enterarse.
- García Márquez, G. (1986). *La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile*. Bogotá: Oveja Negra.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Bogotá: RAE/ASALE
- Greimas, A. J., y Courtes, J. (1981). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Tomo 1). Madrid: Gredos.
- Garrido, A. (2009). Libro V, El texto narrativo. En M. Garrido (Ed.), *El lenguaje literario. Vocabulario Crítico* (pp. 597-702). Madrid: Síntesis.
- González, A. (2017). Los gallinazos sin plumas (1955), de Julio Ramón Ribeyro. Un mundo lleno de carencias. Diálogo con Antonio González Montes. En J. Eslava (Ed.). *Zona de encuentro. Lecturas urgentes para educación secundaria*, (pp.381-394). Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- González, A. (2010 a) *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- González, A. (octubre del 2015). El tema del fútbol en Julio Ramón Ribeyro (Cuento y Teatro). *Ínsula*, 826, 29-33.
- González, A. (2014a). *Ribeyro. El mundo de la literatura*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González, A. (2014b). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- González, A. (2010b) Relato de un naufrago en Los *Comentarios reales*, en *Las palabras del Inca Garcilaso de la Vega*. Lima: Academia Peruana de la Lengua y Universidad de San Martín de Porres.
- González, A. (1989). *Semiótica*. Lima: Wari.
- González, A. (2009). Julio Ramón: Cuentos de aprendizaje. *Un Vicio Absurdo*, 5, 89-98.
- González, A. (2016). El amor en los tiempos del cólera (1985), de Gabriel García Márquez. Entre el amor ilusorio y la pasión terrenal. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 61, 279-313.

- González, A. (2018a). *Manual de expresión escrita*. Lima: Universidad de Lima.
- González, A. (2018b). Prosas y versos memorables en Jorge Luis Borges. *Sieteculebras*, 44, Revista Andina de Cultura, 36-42.
- González, A. (2010c). *Análisis de La palabra del mudo: Los cautivos y El próximo mes me niveló*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González, A. (2002). *Escalas hacia la modernización narrativa*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.
- González, A. (2011). *Metodología de análisis semiótico-narratológico de textos literarios y audiovisuales*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González, A. (1988). *Estructura del texto novelístico*. Lima: Latinoamericana Editores.
- González, A. (2013a). *Curso de Semiótica Narrativa*. Lima: Universidad de Lima.
- González, E. (2013b). *Hablar con la santa muerte*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta: explicación de la iconosfera Contemporánea*. Barcelona: Gili Gaya.
- Güich, J., y Susti, A. (2007). *Ciudades ocultas en el cuento peruano moderno*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Gutiérrez, M. (2008). *La invención novelesca*. Lima: UCH
- Hinostroza, R. (2018). *Cuentos [In]Completo*. Lima: Planeta.
- Huárag, E. (2004). *Estructuras y estrategias en la narrativa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Jara, C. (1989). *Baba Osaim, cimarrón ora por la santa muerte*. Lima: Concytec.
- Kristal, E. (2009). Entrevista con Julio Ramón Ribeyro (1979). En J. Coaguila (Ed.). *Las respuestas del mudo* (pp. 301-357). Iquitos: Tierra Nueva Editores.
- León, R. (2018). *Miraflores desde Ribeyro (Guía 2018)*. Lima: Municipalidad de Miraflores.

- López, S. (2009). Algunas configuraciones del deseo y amor en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. En N. Tenorio y J. Coaguila (Eds.). *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier* (pp. 295-304). Chiclayo: Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.
- Luchting, W. (1971). *Julio Ramón y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Minardi, G. (2002). *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú - La Casa de Cartón.
- Nugent, G. (2012). *El laberinto de la choledad*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Palma, R. (2015). *Tradiciones peruanas. Novena y décima series*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Páñez, R. (2009). Análisis del cuento "Alienación", de J. R. Ribeyro. En N. Tenorio y J. Coaguila (Eds.), *Julio Ramón Ribeyro: Penúltimo dossier* (pp. 265-285). Lambayeque: Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.
- Portilla, L. (2011). *Léxico popular limeño peruano*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Prendes, M. (2008). Ribeyro: El escritor en su telaraña. En C. Pérez y V. Palacios (Eds.). *Julio en El Rosedal / Memoria de una escritura*, pp.3-16. Piura: Universidad de Piura.
- Quesada, O. (1991). *Semiótica generativa. Bases teóricas*. Lima: Universidad de Lima.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. (Tomos 1 y 2). Bogotá: Planeta.
- Reis, C. y López, A.C.M. (1995). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Ribeyro, J.-R. (1994). *La palabra del mudo* (Tomos I, II, III y IV). Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Ribeyro, J.-R. (1999). *Los moribundos*. Lima: Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Ribeyro, J.-R. (1964). *Tres historias sublevantes*. Lima: Juan Mejía Baca.

- Ribeyro, J.-R. (1955). *Los gallinazos sin plumas*. Lima: Círculo de Novelistas Peruanos.
- Ribeyro, J.-R. (2011). *La palabra del mudo*. (Tomo II) (primera reimpresión), Lima: Planeta.
- Ribeyro, J.-R. (2015). *Prosas apátridas*. Barcelona: Seix Barral.
- Ribeyro, J.-R. (1976). *La caza sutil. Ensayos literarios*. Lima: Milla Batres.
- Ribeyro, J.-R. (2008). *La tentación del fracaso*. Diario personal. Barcelona: Seix Barral.
- Rivera, E. (2003). *Estampas de ocio, buen humor y reflexión*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rivera, E. (1993). *País de Jauja*. Lima: Peisa.
- Rodero, J. (enero-marzo del 2000). Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro. *Revista Iberoamericana*, LXVI (190), 73-91.
- Rodero, J. (octubre del 2015). Un inventario de enigmas. Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro. *Ínsula*, 8(26), 22-25.
- Rodríguez Pastor, H. (2014). Abolición de la esclavitud en el Perú y su continuidad. *Investigaciones Sociales*, 9(15), 441-456. Recuperado de <https://doi.org/10.15381/is.v9i15.7008>
- Salazar Bondy, S. (2018). *La ciudad como utopía*. Susti, A. (Ed). Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Saramago, J. (2008). *El hombre duplicado*. (2.^a edición). Madrid: Punto de Lectura.
- Tauro del Pino, A. (1987). *Enciclopedia ilustrada del Perú* (tomos 1 al 6). Lima: Peisa.
- Tenorio, N. y Coaguila, J. (2009). *Julio Ramón Ribeyro: Penúltimo dossier*. Lambayeque: Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.
- Tord, L. (1997). Oro de Pachacamac. En R. González (Ed.), *El cuento peruano 1980-1989* (pp. 255-270). Lima: Ediciones Copé.
- Torres, P. (2014). Los finales trágicos de Julio Ramón Ribeyro. En G. Flores, J. Morales y M. Martos (Eds.). *Ribeyro por tiempo indefinido* (pp.37-55). Lima: Academia Peruana de la Lengua, Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Cátedra Vallejo.

- Valdelomar, A. (2000). *Obras completas I*. Lima: Ediciones Copé.
- Valenzuela, J. (2013). *Taller de narración, apuntes de un curso*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vallejo, C. (2011). *El Tungsteno*. Lima: UCH.
- Vallejo, C. (2012). *Narrativa completa*. Lima: Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (1991). *Obra poética completa*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Vargas Llosa, M. (1963). *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.
- Vega, S. (2009). Silvio en El Rosedal: la celebración del autoengaño. *Un Vicio Absurdo*, 5(5), 99-105.



Bibliografía

- Aguinis, M. (2010). *Elogio del placer*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Baudelaire, C. (2014). *El esplín de París*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baudry, P. y Salazar, I. (2014). *El botín de los años inútiles. Nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Altazor.
- Belevan, H. (1976). *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama.
- Blanco, D. (2009). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto filmico*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bobes, M. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco Libros.
- Bryce, A. (1989). *Julio Ramón Ribeyro. Silvio en El Rosedal*. Barcelona: Tusquest.
- Castro, S. (2014) Los diversos niveles de deterioro en la novela experimental *Cambio de guardia*. En G. Flores, J. Morales, M. Martos (Eds.). *Ribeyro / Por tiempo indefinido* (pp. 109-120). Academia Peruana de la Lengua, Instituto de Investigaciones Humanísticas (UNMSM) y Editorial Cátedra Vallejo.
- Celine, L. (1995). *Un viaje hacia el fin de la noche*. Barcelona: Gallimard.
- Coaguila, J. (2018). *Ribeyro, la palabra inmortal*. (4.^a edición). Lima: Revuelta Editores.
- Courtes, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos.

- Cueto, A. (2014). *La piel de un escritor: Contar, leer y escribir historias*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- De Navascués, J. (octubre del 2015). Ribeyro: Un puesto en el canon entre dos mundos. *Ínsula*. Revista de Letras y Ciencias Humanas, 826, 18-21.
- De Souza, L. (2011). La mirada compleja. *Trama*, 2, 117-119. Recuperado de https://tramarevista.files.wordpress.com/2011/08/de-souza_trama02.pdf
- Díez de Revenga, F. (2012). *100 escritores del siglo XX*. Barcelona: RBA Libros.
- Garrido, A. (Ed.). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- González, R. (1989). *Comentemos al Inca Garcilaso*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Greimas, A. J. (1983). *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. Barcelona: Paidós.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta: explicación de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gili Gaya.
- Higgins, J. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Huamán, M. (2002). *Teoría Literaria I*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Núñez, R. (2010). *El pensamiento narrativo/ Aspectos cognitivos del relato*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Márquez, I. y Ferreira, C. (1996). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

- Morin, E. (2007). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Ortega, J. (2019). *La comedia literaria. Memoria global de la literatura latinoamericana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- Reyes, R. (2004). *La caza del cuento*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Ribeyro, J.-R. (1975). *Teatro*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Ribeyro, J.-R. (2016). *Cartas a Luchting (1960-1993)*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Ribeyro, J.-R. (2017). *Teatro completo*. Jorge Coaguila (Ed.) Lima: Revuelta Editores.
- Ribeyro, J.-R. (2019). *Cartas a Juan Antonio (1953-1983)*. Jorge Coaguila (Ed.). Lima: Revuelta Editores.
- Rodríguez Rea, M.-A. (2008). *Diccionario crítico bibliográfico de la Literatura Peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Varillas, A. (1999). *Perú y Ecuador: Visión actual de un antiguo conflicto*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vargas Llosa, M. (2005). *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona: Paidós.
- Zavaleta, C.-E. (1997). *El gozo de las letras (Ensayos y artículos)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zavaleta, C.-E. (2012). *El gozo de las letras III*. Lima: Universidad Peruana Unión.





Este libro se terminó de imprimir en julio del 2020,
en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Psje. María Auxiliadora 156-164, Breña, Lima, Perú
Teléfonos: 424-8104 / 332-3229
tareagrafica@tareagrafica.com



