

GERARDO GARCÍA MUÑOZ

Julio Ramón Ribeyro
CINCO CLAVES DE SU
CUENTÍSTICA



LA VERDAD NOS HARA LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
TORREÓN

JULIO RAMÓN RIBEYRO
CINCO CLAVES DE SU CUENTÍSTICA

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA TORREÓN

Mtro. Quintín Balderrama López, sj

Rector de la UIA Torreón

Mtro. Felipe Espinosa Torres, sj

Vicerrector Educativo

María Cristina Solórzano Garibay

Coordinadora de Difusión Editorial

GERARDO GARCÍA MUÑOZ

**JULIO RAMÓN RIBEYRO:
CINCO CLAVES DE SU CUENTÍSTICA**



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA TORREÓN
BIBLIOTECA SAN IGNACIO DE LOYOLA

Gerardo García Muñoz

Julio Ramón Ribeyro: cinco claves de su cuentística

1. Ribeyro, Julio Ramón, 1929 2. Literatura moderna - siglo xx - Historia y crítica

PN778 G37.2003

Edición: Jaime Muñoz Vargas, María Cristina Solórzano

Portada: María Cristina Solórzano

Mariana Ramírez Estrada

Viñeta: Gerardo Suzán

D.r.© Universidad Iberoamericana Torreón (FOUHLAC)

Calzada Iberoamericana 2255

27010 Torreón, Coahuila, México

www.lag.uia.mx

Impreso y hecho en México

ISBN 968-5162-20-4

*A la entrañable memoria
de mis amados padres
José y Socorro*

Prefacio

UNA VISITA URGENTE A JULIO RAMÓN RIBEYRO

LA FAMA LITERARIA suele ser injusta y caprichosa. No obstante sus evidentes virtudes artísticas, cientos de escritores hay que pasan sus vidas en la sombra y luego de sus muertes poco cambia: con ellos se ensaña el fantasma del anonimato, de la indiferencia, del olvido. Sin que éste sea exactamente el caso del narrador peruano Julio Ramón Ribeyro, resulta notable que en torno a su obra no se haya opinado lo suficiente al menos en México, país que en 1994 le otorgó el premio Juan Rulfo dentro del marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

Creador de una obra narrativa tupida de valores, Ribeyro dejó un conjunto de cuentos cuya variedad temática y dominio estructural sin duda lo harán figurar —junto a Quiroga y a Cortázar— como maestro indiscutible del género en América Latina. De hecho eso es lo asombroso: tantos cuentos magistrales producidos por la imaginación del peruano no han sido capaces todavía de convocar la mirada multitudinaria del lector ni la atención más reflexiva del crítico especializado.

Julio Ramón Ribeyro: cinco claves de su cuentística, ensayo de Gerardo García Muñoz, trata de encaminar al lector hacia una obra con potencia irregateable. Por primera vez en nuestro país un crítico dedica toda una cala a examinar la cartografía trazada por el autor

inca, una cartografía literaria donde destacan la frustración, la supervivencia, el dolor, la barbarie, el caos impuesto por condiciones socioeconómicas tan desiguales que los seres se animalizan hasta configurar un fresco darwiniano pintado verbalmente por la mano experta de Ribeyro.

Sin renunciar al uso de un estilo rico, literario al fin, García Muñoz (Torreón, Coahuila, 1959) escudriña con profundidad al autor de Las botellas y los hombres y para dar con sus registros propone cinco vías de acercamiento: «Imágenes de la infancia», «La derrota ineludible», «Una trilogía sublevante», «Cuentos de lo fantástico» y «El sonido de la agonía». Esas brechas son las claves que nos permiten ingresar al mundo imaginario de Ribeyro, narrador que con el cuento ha conseguido lo que Vargas Llosa con la novela: sintetizar la compleja galería de personajes conformada por la realidad del Perú; al hacerlo, lejos de quedar atrapado en las telarañas del regionalismo, nos permite oír el latido de Latinoamérica y de todas aquellas naciones que en su seno albergan un ejército de almas tatuadas con la tinta del pesimismo.

Lo importante en todo caso es que en México ya podemos acceder a esta indagación sobre Julio Ramón Ribeyro. Era una visita urgente al mejor cuentista peruano de toda la historia y Gerardo García Muñoz, crítico lagunero, la ha despachado con solvencia, con agudeza de apasionado lector.

*JAIME MUÑOZ VARGAS
Comarca Lagunera, 23, mayo y 2003*

Introducción

NACIDO EN LIMA el año de 1929, el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro forma, junto con Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique, la trilogía de narradores más importante del país incaico durante las décadas posteriores a la mitad del siglo. En 1955 publicó su primer libro: una colección de cuentos titulada *Los gallinazos sin plumas*, en la que se advierte una precoz destreza en el manejo de las estructuras literarias. Desde 1952 partió a tierras europeas; allí practicó diversos oficios ingratos, como recuerda en el relato “La estación del diablo amarillo”, hasta lograr un empleo de periodista en la agencia France-Press. No obstante radicar en uno de los centros editoriales del planeta, Ribeyro siempre estuvo al margen del éxito comercial. Ajeno a las fragores publicitarios del *boom*, sólo empezó a recibir el reconocimiento unánime cuando la editorial española Alfaguara publicó en 1994 la totalidad de sus cuentos. Ese mismo año le fue concedido el Premio Internacional Juan Rulfo. Por paradojas del destino, le fue imposible recibir el galardón, pues la muerte, esa inesperada sombra que recorre varias de sus páginas cimeras, lo visitó un día de otoño.

Fue la lectura emocionada de ese volumen de casi ochocientas páginas la que me estimuló a emprender este acercamiento crítico. La amplitud de sus registros temáticos me reveló a un creador que

escudriña cada resquicio del mundo material, pero con una actitud artística que supera las estrecheces del realismo. Estudiosos de valía inobjetable como Julio Ortega y José Miguel Oviedo, han establecido el prestigioso linaje al cual pertenece Ribeyro: Stendhal, Maupassant, Chejov,¹ maestros indiscutibles de la narrativa decimonónica. En sus ficciones se aprecia que Ribeyro eligió la claridad expresiva y la transparencia cronológica de los sucesos. Para Enrique Anderson Imbert, Ribeyro renovó los temas.² El análisis de la forma en que ejecutó esa renovación constituye el objetivo medular de nuestro estudio.

Tanto Wolfgang A. Luchting como James Higgins ven los cuentos de Ribeyro desde una óptica social, muy valiosa en sí misma, pero que no niega su carácter monolítico y parcial, pues sólo tangencialmente alude a los valores estéticos de los textos. Con la meta de contribuir a una valoración más completa del autor limeño, resaltamos las técnicas literarias que dan fundamento a las narraciones: la animalización, la arquitectura simbólica de la realidad, la caracterización psicológica de los personajes y el diseño estructural de la intriga. La capacidad de variación de esos procedimientos imprime una gran riqueza a sus historias.

¹ Consúltense: José Miguel Oviedo, “Ribeyro, o el escepticismo”, en *Escrito al margen*, pp. 273-280; y Wolfgang A. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, presentación de Julio Ortega, pp. VII-XVI.

² Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, p. 356.

En cada uno de los apartados del ensayo pondremos cinco distintos aspectos. El primero aborda el tema de la infancia que se enfrenta a la inhumana esfera de los adultos. El segundo capítulo señala una de los asuntos recurrentes de Ribeyro: la imposibilidad de los protagonistas por escapar de un presente miserable y así eludir un futuro ominoso. En el tercero examinamos las figuras simbólicas y las estrategias narrativas presentes en una trilogía que intenta abarcar la totalidad geográfica del Perú. La aventura en la órbita de lo fantástico demuestra la versatilidad de Ribeyro; en el cuarto capítulo detectamos influencias y subrayamos sus aportaciones al género. El ensayo concluye con la exploración del que es, sin duda, su mejor cuento: “Nada que hacer, monsieur Baruch”. Las imágenes surgidas en la mente del moribundo y la descripción de las fases de su agonía se unen para engendrar una memorable obra maestra.

1. Imágenes de la infancia

EL MUNDO DE LA INFANCIA contemplado por el autor revela la aspereza connatural a una edad infatigablemente asediada por las agresiones de los adultos. La muerte paterna, el afán de venganza, el abrupto truncamiento de la niñez, la impotencia ante el desdén ajeno, niegan la pretendida existencia idílica de los niños.

A. ANIMALIZACIÓN E IGNOMINIA

Para Fernando Burgos, “Los gallinazos sin plumas” puede ya considerarse un clásico del cuento hispanoamericano (453). Inscrito en la fundación del neorrealismo urbano (Ricardo González Vigil, 26), el texto ilustra el concepto de Ribeyro sobre el descenso del hombre en la escala de la creación. Seymour Menton compendia las características esenciales del movimiento neorrealista:

Sus personajes son casi exclusivamente los pobres —a menudo niños o adolescentes— que viven en los barrios inmundos de las grandes ciudades. No hay protesta ni contra la naturaleza ni contra los explotadores humanos. Dándose cuenta de la mayor complejidad de los problemas, no ofrecen soluciones fáciles. Influidos por Hemingway, sus cuentos tienen un solo plano, el presente. (...) El estilo es escueto, sin las descripciones épicas de los

criollistas ni el experimentalismo de los cosmopolitas. (520)

A pesar de que curiosamente el crítico norteamericano haya excluido al cuento de su antología, “Los gallinazos sin plumas” presenta varias de las características mencionadas:

1. Dos de los personajes son niños que habitan un barrio pobre de Lima.

2. La narración se desarrolla en el tiempo presente, a diferencia de la primera versión de 1955 que utilizaba el imperfecto. (Burgos, 455)

3. El estilo es ajeno a las malabares verbales. Por eso circuló una broma anónima que clasificaba a Ribeyro como el mejor narrador peruano del siglo XIX (Elmore, 151-2). Pero el hecho de que haya evadido los espejismos del barroco no implica una pobreza de registros expresivos. Al contrario. La prosa, sin dejar de ser artística, transmite la historia a través de un lenguaje eficaz y nítido. Podemos decir que en este cuento ha encontrado un estilo propio que caracterizará el resto de su obra. El contraste entre una historia en apariencia sublime y la corrupción que se ha adueñado de la realidad, táctica también empleada en “Te querré eternamente”, se marca en las primeras líneas:

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que

están hechas de otra sustancia, que pertenecen a una vida fantasmal. (...) Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician (...) su paseo siniestro, armados de escobas y carretas. (...) A esta hora (...) como a una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas.¹

La calma matutina invita, falazmente, a evocar paisajes de ensoñación donde habitan seres fabulosos. Mas la niebla enmascara el rostro pervertido de Lima. Los moradores de esa ingrata ciudad penan, a través de sus calles, como espectros que cumplen una sentencia por ellos aceptada pero no por eso menos incomprensible. Lo siniestro no es atributo exclusivo de los relatos de horror; en el tráfigo de la cotidianidad se extiende el reinado de la abyección.

En esa atmósfera viciada los niños Efraín y Enrique, explotados sin misericordia por su abuelo, padecen la imposición de ejercer un oficio injurioso. Cada mañana escarban en los botes de basura y en los muladares con el afán de recolectar el alimento que habrá de engullir Pascual, cerdo voraz movido por incesante hambre. don Santos, sin duda un nombre irónico, es un sañudo tirano que disfruta con maldad indisimulada el perpetuo vejamen

¹ Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1994, p. 26. Todas las citas corresponden a esta edición. A partir de aquí sólo será anotado el número de página al final de cada cita.

que aplica a sus nietos. Él mismo los bautiza despectivamente en un arrebato de violencia verbal: “¡Ustedes son basura, nada más que basura! ¡Unos pobres gallinazos sin plumas!” (26). Desde tal óptica inhumana, los niños, envilecidos por la codicia de don Santos, han bajado al nivel de las aves carroñeras (que eso son los gallinazos).

El diario andar por los baldíos rebosantes de inmundicia, sin embargo, no emponzoña el alma de los pepenadores. En cambio, el anciano, desprovisto de cualquier brizna de clemencia, acrecienta su proterva mezquindad cuando las noches resplandecen con el fulgor de la luna llena. Así, uno de los niños observa que los ojos de su amo parecen haber “perdido su expresión humana” (27). Al igual que don Santos, Pascual, azuzado por el hambre, se muestra colérico. Los rugidos estridentes de la bestia hacen pensar a Enrique que “había oído decir que los cerdos, cuando tenían hambre, se volvían locos como los hombres” (27). En lo anterior vemos que el viejo y el animal reaccionan de manera parecida a un fenómeno físico ordinario. La perturbación nerviosa de don Santos y la irascibilidad irracional de Pascual sugieren que hay gran similitud entre ellos: el hombre, por su corrupción moral, se ha animalizado.²

² La animalización es una técnica recurrente en la obra de Ribeyro. Graciela Coulson, en el ensayo “Los geniecillos dominicales o el parricidio necesario”, *Texto crítico*, volumen 7, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1977, pp. 154-163, enumera

Los niños también han sufrido tal transformación; ya no son Enrique y Efraín, ahora se han convertido en unos gallinazos sin plumas; en cambio el cerdo cuenta con nombre de persona. Por último, conviene apuntar la correspondencia entre los animales y sus amos. Pascual es tan despiadado como

algunos ejemplos de lo nombrado por ella “el círculo esperpéntico” entre los que se incluyen varios casos de animalización: los niños del Rímac son descritos como “procesión larval horda de renacuajos”; Pirulo, un enano, es “una serpiente silbadora”. Por lo demás, esta técnica tiene una larga tradición en la literatura occidental. Michel Tournier, en su ensayo “Papá Goriot, novela zoológica”, publicado en *El vuelo del vampiro*, FCE, pp. 117-124, demuestra cómo Balzac aplicó las teorías del zoólogo Geoffroy Saint-Hillaire para confeccionar a los personajes malvados de su novela: “Vautrin ilustrará el modo más palpable la ecuación músculo=crimen. Dos rasgos físicos lo hacen aventajar a los otros en bestialidad (...) sus ojos brillan ‘como los de un gato salvaje y rugen como un león’ (*El vuelo del vampiro*, p. 120). En las letras hispanoamericanas encontramos aclimatado este recurso literario en dos escritores del presente siglo. Ricardo Güllón, en el estudio “Técnicas de Valle-Inclán” (*Ramón del Valle-Inclán*, Taurus, pp. 364-405) señala la zoologización que prevalece en *Tirano Banderas*. Joel Hancock analiza en “Técnicas de animalización y claroscuro: el lenguaje descriptivo de *La ciudad y los perros*” el método utilizado por Vargas Llosa en la descripción física de los personajes que dan vida a su primera novela.

don Santos: el perro que adoptan los niños es una víctima inerme al igual que sus amos.

Claves prefiguradoras del desenlace. Esparcidas con sigilo en el subsuelo de la intriga, encontramos pistas que nos orientan al punto donde la ficción aborda su momento climático: son claves que modulan el ritmo del suspenso literario. La posterior consecuencia de un suceso, la importancia futura de frases fertilizadas por significados encubiertos, parecen ceñirse a la órbita de los postulados burguesianos.³ Pero esto no recluta al escritor peruano en las huestes adictas a trazar estrategias narrativas con intención euclidiana. Nada más ajeno a Ribeyro que lograr “la trama perfecta”, nota elogiosa dada por Borges a *La invención de Morel*. En ruta inversa a Bioy Casares (quien partía siempre de la anécdota para luego concebir los seres imaginarios que la protagonizaran, fórmula que los desplaza conscientemente a un papel ancilar, como sucede en “La trama celeste” y “El perjurio de la nieve”), en los cuentos de Ribeyro las historias y la caracterización psicológica de los personajes que las animan manifiestan una cerrada interrelación: los actores se mueven en el único espacio donde es posible su afligida errancia terrenal.

Tras el necesario deslinde, podemos localizar la ubicación de las pistas anticipatorias.

³ Wolfgang A. Luchting les llama, utilizando la terminología de T. S. Elliot, símbolos del correlato objetivo en su libro *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, p. 174.

En “Los gallinazos sin plumas”, cuando Enrique, en represalia por haber convertido a su perro en banquete de Tomás, golpea furibundamente a Don Santos hasta hacerlo caer en el chiquero, el autor avisa el epílogo del cuento: el cerdo, ante la cercanía de su dueño “husmeaba sospechosamente en el lodo” (29). La ya conocida voracidad del animal sumada a la articulación del adverbio le augura una tribulación penosa y un justo castigo al viejo opresor. El último renglón es ejemplo de certero lacinismo: “Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla” (29). Ribeyro suprime toda descripción del terrible final de don Santos; sabemos que habrá de sucumbir a las dentelladas ansiosas del engendro, pero con el propósito de eludir la emoción adherida a la violencia, sólo se sugiere la brutalidad de la escena.

Miseria degradante e impotencia ante la derrota. Hundidos en el despeñadero de la pobreza, atormentados por una muchedumbre de infortunios sin fin, moradores desamparados de una prisión cuyas puertas han sido abolidas para siempre, los personajes son manipulados por los hilos imperceptibles de una potencia indescifrable que ha determinado, desde el inicio de los tiempos, su perenne desventura.

Los gallinazos sin plumas que combaten, con las auténticas aves carroñeras, por los remanentes pútridos que habrán de cebar a Pascual —señal incontrastable de una vida infrazoológica— se arrastran en un mundo donde la miseria ha disuelto la dignidad de los niños y encanallado la conducta del

abuelo explotador. El ámbito terrenal está colmado por una multitud de eternos desdichados. A los ojos de Enrique la penuria derramada en las calles representa un fragmento de placidez comparado con el vórtice pesadillesco en que (mal)vive: “Enrique, devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste” (28). No hay referencia para establecer un cotejo objetivo con una realidad purificada de ignominias. Afuera está la libertad (desde la perspectiva distorsionada del gallinazo sin plumas); en la zahúrda de sus martirios comienza la existencia afligida por la crueldad quintainfamiada: “Era como si allí, en el dintel, terminara un mundo y comenzara otro fabricado de barro, de rugidos, de absurdas penitencias” (28). Al huir los niños de la furia resentida del viejo, se dirigen a un posible oasis de salvación: el muladar. Sin embargo, no hay tal amparo: “Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula” (29). Concluida la hora celeste, el tiempo en el que rige la magia de la ilusoria independencia, la ruindad vuelve a imponer los grilletes a sus ingenuos cautivos. Pues esa hora debe entenderse metafóricamente: Enrique y Efraín creen que afuera de su cárcel la opresión formará parte del pasado; desaparecido el temible abuelo, podrán incursionar en un universo encantado donde se les permitirá gozar de una infancia que hasta ahora les ha sido negada. Sin embargo, ellos no saben que Don Santos es un solo ejemplar

de la malignidad humana. Los niños, indefectiblemente, serán aplastados por una sociedad carnicera enemistada con la piedad.

B. LA FRATERNAL REVANCHA

“Scorpio” relata la venganza mortífera que perpetró Ramón en contra de Tobías, su hermano mayor. La técnica de la animalización, ya tratada por Ribeyro en “Los gallinazos sin plumas”, reaparece aquí con nuevas variantes. Ramón es desposeído de su mascota, un ponzoñoso escorpión, tras ser golpeado por Tobías. El antagonismo aquí narrado se desarrolla en la esfera de la misma edad: no hay el conflicto infancia/adulthood, aunque la diferencia de años coadyuva a la ejecución del abuso.

Esto no excluye la fiereza en la disputa. Tobías es un ser fascinado en la práctica cotidiana de la crueldad; anteriormente aniquiló, con gotas de amoniac, una araña propiedad de Tobías. La depredación de la vida zoológica también rige las relaciones (in)humanas entre los dos hermanos; pero si los animales actúan acordes al dictado de sus instintos, Tobías procede con una perversidad lindante con el comportamiento de las bestias. Cuando Ramón lo espía en su cuarto, es comparado por éste con el arácnido: “Él también parece un escorpión encerrado (...) Quisiera tener un cigarro enorme como un bambú para atorarlo de humo por la ventana” (124). También las manos del oponente ostentan características zoomorfas: “sus dos manos yacían inmóviles, como dos arañas de mar” (126). Como apunta Wolfgang A. Luchting, esta comparación

informa sobre la destino fatal que tendrá Tobías: morirá como la araña que en el pasado él mismo mató.⁴

La contemplación del techo estelar suscita en el ofendido turbios pensamientos que presagian el tétrico epílogo. Así, la luna es semejante a “una calavera muy pulida” (124); si la fantasía de los poetas ha comparado por siempre a la luminaria de la noche con una mujer, para el inminente vengador ella debe ser “una mujer horrible y muerta” (124). La asociación del espectáculo nocturnal con repetidas imágenes tanáticas nos avisa de la llegada no prevista de la parca. Además “Le pareció que en el interior de la luna se efectuaban lentos desplazamientos de sombras, como si contuviera una masa de gusanos” (124). El camino de la revancha ha sido fertilizado con el abono de la inquina. Ramón elucubra el escarmiento expiatorio que hará pagar a su hermano las afrentas inferidas. De tal forma, libera al escorpión con el propósito de que el animal clave su lanceta en la epidermis del durmiente Tobías, pero ignora las siniestras dimensiones de su acto vindicativo: él piensa que el animal sólo le provocará una herida dolorosa, mas no letal. La previsible muerte de Tobías indica que la venganza se eleva a rangos macabros, pues el involuntario crimen de Ramón lo hará traspasar las fronteras de la inocencia.

⁴ *Ibid*, p. 181.

C. EL LEGADO DE LA SANGRE

Wofgang A. Luchting aclara que “Página de un diario” posee un contenido fuertemente autobiográfico;⁵ aunque sin conocer este dato es posible situar los hechos en una época distante a la escritura del texto. El autor del diario, quizá ya un hombre maduro, recuerda con inmediata vividez el velorio de su padre. La acción es mínima. El inaugurado huérfano se limita a observar las actitudes de los mayores. A él le resulta incomprensible que en medio de un dolor presuntamente íntimo broten signos emparentados con el júbilo: “Algunos vecinos, muchos amigos, inundaron las habitaciones. La muerte había abierto de par en par las puertas de la casa” (114). Incluso, ante su sorpresa, el cadáver da la impresión de estar vestido para acudir a un festejo (115). La acumulación de detalles que, desde la ingenua percepción del niño son contrarios a la severidad del suceso fúnebre, prosigue en la práctica de los ritos religiosos:

Yo también contestaba [a los misterios gloriosos del rosario] pero maquinalmente, porque no veía relación entre esas invocaciones de júbilo y la presencia del muerto, y porque me había detenido a examinar los pies de mi padre, que estaban descalzos, cubiertos sólo con unas medias de seda. Estaban inmóviles, ligeramente separados de las puntas y al ob-

⁵ Wolfgang A. Luchting, “Riberyro: El ropero, los viejos y la muerte”, p. 145.

servarlos sentí por primera vez miedo de la muerte. (115)

La falta de calzado lo hace comprender la real significación de la muerte, pues eso indica que el cuerpo ha sido embargado de la capacidad de movimiento; exánime, yerto, su padre yace anclado, por siempre, en la parálisis vital.

El aislamiento que lo separa del círculo de los adultos se aguja al sorprender la verdadera falsedad de sus sentimientos pasajeros: “los circunstancias observaban las maniobras con algo de impaciencia, como si esperaran la función de un teatro. Los odié a todos intensamente y busqué de nuevo refugio en el jardín” (115). El velo hipócrita ha sido roto por una actitud rebelde a tolerar el fingimiento que ha hecho del mundo una mentirosa puesta en escena. Desvanecida la imagen paterna, el niño se encuentra a la deriva, a punto de naufragar en la soledad que le resta por padecer. Para su fortuna, un lazo atávico lo rescata de la temida zozobra: la herencia de la sangre le restituirá el esencial equilibrio psíquico.

El tema de “Página de un diario” es la transición de la infancia a la madurez súbita; el último párrafo condensa la mudanza del niño resguardado por la protección paterna, en el hombre que sustituye la figura del progenitor fallecido. La exploración del estudio de su padre, visto como un reino vedado a la intrusión infantil, encierra la búsqueda de un objeto que dimana una magia transfigurante: “Al fin apareció la pluma fuente con su tapa dorada,

aquella hermosa pluma fuente que durante tantos años admirara en el chaleco de mi padre como un símbolo de autoridad y trabajo” (116). La posesión de la pluma fuente implica que él ha heredado no únicamente las pertenencias materiales; en unas frases de cargada emotividad, el protagonista advierte que su padre continúa viviendo en él mismo: “Pero si yo soy mi padre”. La muerte física del progenitor causa la extinción de la mente infantil; ahora es imposible la percepción inocente de la realidad. El niño-hombre verá el espacio que lo rodea con la pupila de la adultez desengañada.

D. PROPEDÉUTICA DE LA DECEPCIÓN

El cuento más querido por Ribeyro, “Por las azoteas”, es una retrospección nostálgica sobre la infancia perdida. Relatada en primera persona por el niño protagonista, la historia retrata el confrontamiento de la debilidad infantil con la inflexible dominación adulta. En el espacio frecuentado por los mayores impera un régimen que procura el sometimiento a las reglas del orden y los buenos modales: “(...) todo era obediencia, manteles blancos, tías escrutadoras y despiadadas cortinas” (162). La época de vacaciones le concede probar los placeres de una independencia desconocida. La única manera de rehuir la tiranía es buscar un reducto alejado de la recriminación incesante, un terreno vedado a la enérgica mirada de la medida. El niño coloniza la azotea de su casa; allí, en las alturas de la libertad, se autounge en amo absoluto de “mi reino de objetos destruidos” (162). Orgulloso, recorre sus

propiedades que, atestadas de objetos inservibles, nunca son concurridas por el oponente mayor de edad. La inesperada presencia de un intruso en una azotea vecina amenaza con terminar sus conquistas territoriales.

El hombre, sin embargo, no pertenece a las huestes enemigas. En su descripción física hay una comparación que alude a su índole de proscrito social: “Su rostro mostraba una barba descuidada, crecida casi por distracción, como la barba de los naufragos” (163). (Las cursivas son mías) Expulsado del comercio con el prójimo, ha sido recluido en los límites de una ínsula solitaria para, así, asegurarse de que no prolongue su influencia perniciosa. A pesar de que Ribeyro, en una carta, menciona que el hombre era un tuberculoso, la dolencia que lo ataca, como veremos, tiene raíces morales. Por lo demás, en el texto leemos que poseía “una escupidera de loza” (168), pero esto resulta una mención demasiado sutil para advertir que padece la enfermedad “romántica”. Lo importante es resaltar la relación de simpatía entre el naufrago celeste y el pequeño monarca aéreo, y que se plasmará en una peligrosa temporada por la propedéutica de la decepción.

La primera fábula que escucha el alumno de su maestro amargo lo alecciona sobre los peligros que envuelve la transgresión de los códigos de conducta:

Había una vez un hombre que sabía algo. Por esta razón lo colocaron en un púlpito. Después lo metieron en una cárcel. Después lo interna-

ron en un manicomio. Después lo encerraron en un hospital. Después lo pusieron en un altar. Después quisieron colgarlo de una horca. Cansado, el hombre dijo que no sabía nada. Y sólo entonces lo dejaron en paz. (164)

El conocimiento de la verdad es visto como una actitud subvertora que merece inmediato castigo. Esa verdad no reposa en la tranquilidad de los libros tolerados por los modernos inquisidores, ni tampoco en los principios elementales —e invariables— que preservan la domesticada armonía de las insípidas relaciones impersonales. El destino del personaje relator reedita, de alguna manera, el del hombre de la fábula: permanece en un sitio de aislamiento por haber osado cruzar el cerco de la ignorancia y, consecuencia imperdonable, haber defendido su propia individualidad.

Para el niño, la reunión diaria con su mentor enriquece la postura de repudio al “atroz mundo de los bajos”; los reproches seniles y los ademanes intimidantes son olvidados por un amistoso vínculo que luego se torna en respetuosa admiración. La sabiduría adquirida en las jornadas peripatéticas quizá sea algo fuerte para ser asimilada por la inteligencia del niño, pero debido a que es transmitida mediante cuentos, esto logra la intuitiva captación del mensaje. Ese hombre le habla, en un lenguaje sugerente, de extraños sucesos como el del celebrado imitador que muere en la frustración porque lo que el público creía aplaudir —la imitación de una avestruz— era en verdad la de un canario. La

divergencia de los humanos propósitos y el producto malogrado de tales afanes, pone en solfa los intentos por fijarse un blanco predicho. En esta vida, nosotros no somos lo que creemos ser, sino lo que los demás piensan que somos. En otras palabras, nuestro destino está predeterminado por la esfera social en que nos desenvolvemos.

La precariedad en que vive el hombre lo hace resentirse de la lumbre solar; siempre clama por la llegada de las lluvias para atenuar su dolor. Esta insistencia tiene un valor simbólico, pues “el sol es como un ojo (...) Como un ojo irritado. El ojo del infierno” (164), entonces, si el astro ardiente aumenta el rigor de su sentencia, las lluvias informarían el término de la condena y la reintegración al mundo de la mentira. Pero esto no podrá cumplirse. El libro que le regala al discípulo es incautado, con gran escándalo, por los padres del niño. Para ellos, el hombre carga con el estigma de ser un réprobo, por lo que finalizan las exploraciones en las alturas. La total autonomía disfrutada allá, en las cumbres de la sobria camaradería, la infinita variedad de los juegos concebidos en la imaginación creadora, son fieramente extirpados por el regreso al tedio del orden y la sumisión:

Yo andaba asustado por los corredores de mi casa, por las atroces alcobas, me dejaba caer en las sillas, miraba hasta la extenuación el empapelado del comedor —una manzana, un plátano, repetidos hasta el infinito— u hojeaba los álbumes llenos de parientes muertos. (167)

Abajo, vuelve a ser el niño careciente del ímpetu propio de su edad; el cansancio, provocado por la inactividad mental, lo postra en una disposición de ánimo vecina del aturdimiento. Las fotografías retratan un pasado desaparecido, y en sí mismas son la negación de la vida, pues sólo alojan las imágenes congeladas, inmóviles, de seres pulverizados por el deterioro del tiempo. El infante, ya sin la tutela de su salvador, no parece contar con el ingenio suficiente para burlar los embates de la mediocridad legalizada. Reflejo de su occisa parentela, camina como una sombra sin voluntad, como un muerto vivo que recorre los senderos de una existencia malograda. La dicotomía vida/muerte, entonces, se correlaciona con la oposición espacial arriba/abajo.

La vuelta de los días escolares lo fuerza a aplicarse en tareas que requieren la simple memorización de datos y no un ejercicio de crítica reflexiva: “Pasaba mañanas interminables en mi pupitre, aprendiendo los nombres de los catorce incas y dibujando el mapa del Perú con mis lápices de cera” (167). Ese almacenamiento baladí es el tipo de aprendizaje considerado útil para poder sobrevivir en la sociedad moderna. Dicha experiencia fue también soportada por el “réprobo”; por eso, en una de sus conversaciones anteriores, le había confesado a su alumno, en un tono de acerbo desengaño, la futilidad de las enseñanzas oficiales: “¿Sabes lo que es tener treinta y tres años? Conocer de las cosas el nombre, de los países el mapa. Y todo por algo infinitamente pequeño, tan pequeño que la uña de

mi dedo meñique sería un mundo a su lado” (166). Para un rebelde, como él, el ser aceptado por los demás es lo mismo que perder la propia identidad; en un mundo que fomenta la mediocridad democrática en todos los rubros, el destino de los insurrectos se halla en el exilio edificante.

El fallecimiento durante la expiación de su destierro impide que vuelva a la zona inferior, a la normalidad de la hipocresía mundana. La última fábula narrada anticipa su propio final: como el muerto que, una vez resucitado, se convierte en un estorbo para sus prójimos, y luego estos deciden asesinarlo, a él se le niega la redención, y muere victimado no menos por una dolencia física que por una desilusión moral. Por lo que respecta al niño, al prohibirle la celosa vigilancia paternal de que continúe recorriendo las azoteas, allí, “donde las personas mayores enviaban las cosas que no servían para nada” (162), lo salvaguarda de los riesgos que pudieran haberlo extraviado de la deseada rectitud, de contaminarse con ideas que lo transformarían en individuo indeseable. En la parte baja siempre se mantendrá como un hombre atado a una mentalidad infantil; su oportunidad de crecimiento cabal murió junto con su maestro.

E LA INFANCIA INJURIADA

Un niño hurta dinero a su madre para comprar un botín saboreado con ardorosa espera: los merengues que reposan en las vidrieras de una pastelería. Tal es el asunto de “Los merengues”, historia impregnada del sentimiento de frustración que sufre

el protagonista. El enfrentamiento de los mundos adulto e infantil resulta en ignominiosa impotencia; la historia alcanza mayor profundidad si la leemos desde la perspectiva de un niño. El menosprecio hacia Perico resulta así más feroz, como es el caso del pan duro que le arroja la hija del pastelero; el niño sospecha oscuramente que ha sido humillado, pues “se acordó súbitamente de su perrito, a quien él tiraba carnes masticadas divirtiéndose cuando de un salto las emparaba en sus colmillos” (127). Para la mirada de los mayores, el niño es apenas un simulacro de ser humano; ni siquiera el dinero robado lo eleva a la condición de adulto. El odio que hierve en su interior retrata la inconciliable división que separa la dureza inherente a los adultos y la fragilidad especiosa de los infantes. Y digo especiosa porque Perico demuestra poseer un considerable talento para engendrar rencor.

2. La derrota ineludible

CUENTOS, ESPEJOS de mi vida, pero también reflejo del mundo que me tocó vivir, en especial el de mi infancia y juventud, que intenté captar y representar en lo que a mi juicio, y de acuerdo a mi propia sensibilidad, lo merecía: oscuros habitantes limeños y sus ilusiones frustradas, escenas de la vida familiar, Miraflores, el mar y los arenales, combates perdidos, militares, borrachines, escritores, hacendados, matones y maleantes, locos, putas, profesores, burócratas, Tarma y Huamanga, pero también Europa y mis pensiones y viajes y algunas historias salidas solamente de mi fantasía a eso se reducen mis cuentos, al menos por temas y personajes. (36)

Julio Ramón Ribeyro ha inventado una serie de historias en las que deambulan diversos personajes rubricados con la estampa de la derrota. Una gran parte de su obra concentra una visión pesimista del destino humano. Por medio de distintas formas, la opaca existencia de los seres creados por Ribeyro encuentra desesperanzada expresión. Los recursos que robustecen la credibilidad en los protagonistas y los sucesos ficticios, atestiguan la facultad del autor para fraguar piezas narrativas de indudable verosimilitud. El escenario en el que se congregan los protagonistas es un páramo colmado por la tragedia humana.

A. LA FUERZA DEL RENCOR

James Higgins hace notar que “Las botellas y los hombres’ explora el caso lamentable de una persona de clase baja que llega a trepar en la escala social” (53). El cuento, enmarcado en un ambiente saturado por el alcohol y la recriminación, narra el fugaz encuentro de dos hombres alejados por la negligencia familiar. En un club exclusivo de Lima, Luciano, mientras juega un partido de tenis, es buscado por un hombre. Se trata de su padre. Así se señalan las interrelaciones familiares entre la pareja de protagonistas. El retorno inesperado, tras ocho años de abandono, sumerge a Luciano en cavilaciones donde se agitan pensamientos teñidos por la vergüenza. Las descripciones físicas del padre retratan a un hombre portador de la miseria: “Primero vio una cabeza calva, luego un vientre mal fajado, pero sólo cuando la distancia le permitió distinguir la tosca cara de máscara javanesa, sintió que las piernas se le doblaban” (137). El bochorno ante el molesto recuerdo de su origen oprobioso lo hace temer que su compañero de juego se entere de que ese sujeto de mala estampa es su progenitor. Cuando toma una cerveza en la cantina del club su boca está “quemada por la vergüenza” (137); su angustia aumenta cuando el cantinero observa el aspecto alarmante del desconocido “con la camisa sebosa y la barba mal afeitada. Hombres de esa catadura sólo entraban al club por la puerta falsa, cuando había un caño por desatorar” (137). Al mirarlo atentamente arriba a una conclusión que retrata los prejuicios sociales de la sociedad limeña:

Sus codos raídos, la basta deshilachada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza era aquí una espantosa mancha, la prueba plena de una mala reputación. (138-9)

Todos sus defectos morales se reflejan en su apariencia externa. El padre, envilecido a causa de prolongados libertinajes, le pide a su hijo unas monedas para continuar su vida disoluta. El hombre que prefirió el vagabundo por varios países a permanecer atado a los deberes familiares, que nunca le compró zapatos, ahora exige con impertinencia una retribución inmerecida. Luciano sorprende otro rasgo que lo separa del visitante: “Su padre se llevaba a los labios el primer sorbo y enseguida se secó la boca con la mano, repitiendo ese gesto que se ve en las pulperías, entre los bebedores de barrio” (138). Mediante la acumulación de rasgos que recalcan la apariencia desagradable del viejo, se iluminan asimismo las zonas psicológicas de Luciano. Ejemplo claro del arribismo, que de acuerdo a la definición de Sebastián Salazar Bondy, “consiste en aproximarse lo más posible a las Grandes Familias y participar, gracias a ello, de una relativa situación de privilegio. Este espíritu no es exclusivo de la clase media. El pueblo entero, aun en su masa más desdichada e indigente, obedece al mecanismo descrito” (Citado por Elmore, 148). Luciano borró el estigma de su niñez: mientras su padre era vigilante del club, él se dedicaba a recoger las bolas en los juegos de tenis. Ahora, en el presente

narrativo, puede ser aceptado, o podría decirse con mayor precisión, tolerado, por aquellos representantes de la clase alta que, hace años, lo consideraban un insignificante sirviente. El conflicto principal surge cuando el viejo, molesto por el ofrecimiento de su hijo de regalarle unas camisas, dada su deplorable condición, exclama con indignación orgullosa: “No me vas a vestir ahora a mí; a mí, que te he comprado tus primeros chuzos!” (138). Pero Luciano sabe que su padre miente; nunca le compró zapatos pues “todos sus recuerdos de infancia le venían descalzos desde las puertas de un callejón” (139). Toda la historia habrá de gravitar alrededor del resentimiento del hijo por el olvido paterno, y que en el transcurso de la narración se transforma en admiración pasajera. Luego, los dos hombres se han desplazado a un bar en el Jardín Santa Rosa. Ellos se enfrentan en una lucha psicológica. Luciano se viste lujosamente con el afán de humillar a su padre, y a pesar de su aspecto deslumbrante que pretende exhibir su éxito social, terminará vencido ya que se encuentra en territorio ajeno. La estructura del cuento la divide James Higgins en dos encuentros:

El primero se realizó en el terreno de Luciano, el club de tenis, donde fue él quien dominaba la situación mientras que el viejo se sentía incómodo en un ambiente que lo intimidaba. La segunda reunión se realiza en el territorio del padre, un bar popular, donde se encuentra en su elemento y donde pone a su hijo en la sombra, haciéndose amigo de todo el mundo y descollando como el

alma de la fiesta. En la primera parte hubo una inversión de la relación padre-hijo en la que el padre se sentía humillado por su dependencia respecto a su hijo. Ahora, en esta segunda parte, el padre se restablece como tal y el hijo vuelve nuevamente al papel filial (54).

La atmósfera disoluta hace emerger la personalidad festiva del viejo y Luciano, deslumbrado por su explosivo despliegue de alegría ética, paulatinamente se convierte en su admirador. El viejo posee ciertas virtudes que engañan a Luciano: “Es el extraviado, el bohemio y fracasado, pero con una capacidad de aventura que lo demuestra libre de los códigos a través de la retórica del embuste, que le permite sobrevivir a su fracaso” (Julio Ortega, “Los cuentos de Ribeyro”, p. 133). El viejo urde más mentiras al decir que su hijo es ingeniero, pero ante los desconfiados ojos de los concurrentes es “una especie de mestizo con aires de dandi”, o sea, no obstante sus esfuerzos arribistas, sigue siendo un hombre de un inocultable origen bajo. Incluso su aceptación en el club de tenis está condicionada a oscuras connivencias: “Si el club lo toleraba no era ciertamente por razones sociales sino porque Luciano, aparte de ser el infatigable sparring, conocía las debilidades de los socios y era algo así como el agente secreto de sus vicios, el órgano de enlace entre el hampa y el salón” (140).

En consecuencia, en el club no se le mira como a un igual, sino como una aliado molesto pero necesario.

La intensidad del cuento comienza a experimentar una progresión ascendente. El alcohol disuade a Luciano de retar al viejo por haberlo arrojado a la orfandad prematura. El título del texto se carga de significación: “Comenzaba a olvidarse de su ropa, de sus rencores, y a penetrar en ese mundo ficticio que crean los hombres cuando se sientan alrededor de una botella abierta” (141). Situado bajo la órbita dominante del padre, la anterior frialdad se torna en efusiva camaradería, por lo que deciden proseguir la celebración de su reencuentro en otro bar que porta el significativo nombre de Club La Victoria. Luciano se encuentra en ese sórdido tugurio con su verdadero círculo social. La catadura siniestra de sus amigos sugiere el tipo de individuo que se esconde bajo el disfraz del tenista y del dandi mestizo. Eufórico, luego de exaltarlo ante su cofradía, en un gesto de idolatría absoluta, besa al viejo en la boca. Es el instante del mayor triunfo sobre el hijo avasallado. Sin embargo, el padre comete un error capital que habrá de orillararlo a las tinieblas de la derrota. Al inquirirle despectivamente sobre su madre, se altera la sensibilidad de Luciano; en su mente reviven las amargas remembranzas de la infancia. El viejo no se refrena, y brutalmente confiesa, ante la multitud de testigos, que dejó a su mujer pues ella se acostaba con todo el mundo. Estamos en el umbral del punto decisivo de la historia. “Las botellas y los hombres” ha llegado a su momento culminante. El resultado de la lucha entre fuerzas opuestas es inminente. La rivalidad latente entre los protagonistas se resuelve en una batalla a golpes narrada con gran precisión

visual que mantiene en suspenso al lector, y en la que Luciano vence al viejo, quien yace inconsciente en el suelo tras la golpiza. Pero el antagonismo que los enfrenta no significa una diferencia radical entre sus roles sociales. La semejanza no se limita al aspecto físico: “Parece [piensa Luciano] que me miro en un espejo” (144); también se nota en su gradual descomposición moral.

El conflicto ha terminado. Después de la escena violenta, la acción toma un cariz simbólico. Cuando el triunfador observa el rostro de su víctima en realidad se está desprendiendo, para siempre, de la calamitosa imagen paterna: “Luego volvió a inclinarse para mirar por última vez esa mandíbula recia, esa ilusión de padre que jamás volvería a repetirse” (145). Paradójicamente, la firmeza de temperamento insinuada por la “mandíbula recia” nunca existió en un hombre acostumbrado a la vida crapulosa. El hecho de que Luciano le coloque en la mano su anillo de rubí ha sido interpretado freudianamente por James Higgins como el acto emblemático de matar al padre (60).

Hay otro simbolismo en el destino inmediato de Luciano: ha conquistado la victoria sobre un ser al que siempre detestó y de quien por fin logra vengarse, pero es un triunfo ominoso, ya que al dirigirse a la zona prostibularia está señalando que repetirá el destino del padre.

“Mar afuera”

Dos hombres viajan en una barca durante la madrugada. Entre ellos late una secreta animadver-

sión por una disputa pasional. Mediante retrospectivas, los detalles del comienzo de la enemistad son señalados. En “Mar afuera” la animalización se palpa en el semblante de Janampa, un remero que busca vengarse de su rival Dionisio. La obstinación reflejada en el acerado rostro fortalece la certeza de una oculta persistencia vengativa: “Dionisio lo miró a los ojos. Al fin podía verlos, cavados simétricamente sobre los pómulos duros. Parecían ojos de pescado o de lobo” (41). El paralelo con el mármifero salvaje muestra que Janampa pertenece a la raza de los depredadores, como se aprecia en el epílogo de la historia. Además, desde el punto de vista de otro personaje, las pupilas del remero despiden un brillo desconcertante: “Janampa tiene ojos de máscara, había dicho una vez la ‘prieta’” (41). La semejanza con Don Santos, el viejo abusador de “Los gallinazos sin plumas”, es evidente; los dos comparten el mismo rasgo de pérdida de “la expresión humana”, lo cual es atributo inequívoco de su decadencia moral. Janampa refleja, en la piel de su áspero comportamiento y en la decrepitud viciosa de su rostro, las señales inquietantes e innegables de un furor cercano al restallamiento belicoso. El narrador nos dice que “La ‘prieta’ era una mujer corrida, maliciosa y con buen ojo para los rufianes. Vio detrás de todo el aparato de Janampa a un donjuán vanidoso y violento” (40). Esto se conjuga con los celos de Dionisio: la cobardía que lo sobresalta no reside en un miedo sin fundamento. La impresión de silencioso temor es transmitida con eficacia debido a que la voz relatora nos sitúa en los

pensamientos de Dionisio. Frente a los ojos de éste, Janampa posee unos atributos que lo encumbran en el pedestal de verdugo inclemente: “Un segundo de luz sobre su cara le mostró unas facciones cerradas, amarradas sobre la boca y dos cavernas oblicuas incendiadas de fiebre en su interior” (38). La actitud de Dionisio está marcada por la resignación; él sabe que no podría oponerse al ataque de su enemigo. Cualquier indicio, como la ya mencionada animalización de Janampa, lo traduce a su código derrotista:

Elevando la cara, donde el miedo y la fatiga habían clavado ya sus zarpas, se encontró con el rostro curtido, inmutable, luminoso de Janampa. El sol naciente le ponía en la melena como una aureola de luz. Dionisio vio en ese detalle una coronación anticipada, una señal de triunfo (43).

El cuento rota sobre la caracterización malvada de Janampa; el efecto producido es de una tensión que naturalmente debe resolverse en un clímax de violencia esperada. Así, cuando extiende la red y Janampa acecha a sus espaldas, Dionisio “quedó esperando resignadamente la hora de la puñalada” (43). No hay lucha, sólo espera sumisa de la muerte. La credulidad del lector en un final homicida es dominada a causa del ángulo visual de la víctima hipotética. Consumidos por el rencor, Luciano y Janampa confrontan suertes gemelas. El asesinato rebajará más la condición humana del remero.

Practicante de un oficio que lo ha arrinconado a cargar una vida de pobreza, el puñal celoso lo deportará a la celda penitenciaria, siniestro recinto en donde se refinan las innumerables combinaciones de la perfidia. Para los aristócratas del club, Luciano siempre será un advenedizo, un minúsculo empleado al que es necesario tolerar en estipendio a sus descarriadas aptitudes. La dirección del destino de Luciano habrá de converger, como ocurrió con la vida de su padre, en un horizonte de maldades.

B. LAS FORMAS DEL EGOÍSMO

Múltiples heridas hienden y golpean la faz de la realidad peruana. El egoísmo asilado en la reconditez del alma, fuente de los vicios que laceran nuestra dignidad, extiende su tiránica potestad por cada recoveco, por cada intersticio del entramado social. La indiferencia frente el sufrimiento del prójimo, la fuerza siniestra del dinero —quebrantador de conciencias y regidor de voluntades—, el apuntalamiento de una clase estimulada por la voracidad capitalista, el desprecio por las razas marginadas, el arribismo que asciende en la pirámide de la sociedad sin importarle recorrer los escalones de la abyección; este torrente de iniquidades inunda las páginas de los cuentos que ahora comentamos.

La desigualdad étnica que prevalece en el Perú es ilustrada en los cuentos “La piel de un indio no cuesta caro” y “De color modesto”. Tal dolencia nacional ha sido motivo de denuncia en la obra de otros escritores coterráneos de Julio Ramón Ribeyro, como es el caso de José María Arguedas y

Mario Vargas Llosa. En la primera narración, la muerte por electrocutamiento de un indio en el interior de un pudiente club social, es el medio utilizado para registrar la malla de corruptelas e intereses tenebrosos que rodea a todos los ámbitos limenses. La irresponsabilidad de los constructores que no percibieron los defectos de la instalación eléctrica, la rapidez con que el presidente del club obtiene un falso certificado de fallecimiento, conseguido obviamente mediante sobornos, y el afán de justicia del ingeniero que culmina en complicidad, antecedida por la entrega de un cheque que silencia su pusilánime resistencia, cubren de ignominia la muerte del indígena, reducido a objeto inerme cuyo ámbito es una minucia que, gracias a la comisión de pequeñas infamias, puede sin remordimiento borrarse.

“De color modesto” resalta la heterogeneidad racial que incita el repentino surgimiento de prejuicios inveterados. En el barrio de Miraflores, lugar donde se congrega la élite de la burguesía peruana, un joven pintor asiste a una fiesta de adolescentes. Los complejos del supuesto artista lo aíslan de la reunión. En vista de los fracasos sufridos en los tímidos asedios al sector femenino, comete una osadía imperdonable: elige por pareja de baile a una sirvienta que, además, es negra. A partir de este punto, el relato circula por el espinoso tema del racismo. Expulsados vergonzosamente de la mansión, habrán de padecer nuevas afrentas; la policía los arresta ya que “Con una persona de color modesto no se viene a estas horas a mirar

el mar” (202). Para las leyes escritas con la tinta de la intolerancia, un hombre blanco no debe entablar relación con una mujer de oscura epidermis, a menos de que existan, según la tortuosa opinión de los policías, propósitos lascivos. La actitud del pintor muestra patentes simetrías con la conducta de Miguel, el ingeniero de “La piel de un indio no cuesta caro”. Ambos parecen erigirse en defensores de los “oprimidos”, pero en el momento en que sus posiciones sociales peligran, renuncian a sus intenciones altruistas. Ribeyro no es emboscado por las trampas de la retórica panfletaria tan en boga durante la primera mitad del siglo; en lugar de estridencias doctrinales, las conductas de los personajes transmiten con mayor efectividad literaria el oprobio moral provocado por una atávica estrechez de criterios.

Los desastres causados por la guerra entre Perú y Ecuador crea la atmósfera aciaga de “Los moribundos”. La brusca intromisión de la violencia en el vivir pacífico de un pueblo andino es descrita con frases de un ácido humor negro; para el testigo narrador, en el que se sorprende una absoluta gelidez frente la presencia de la muerte, los cuerpos exangües suscitan imágenes de comicidad grotesca: “Me llamaba la atención la risa de los muertos, una risa que yo encontraba, no sé por qué, un poco provocadora, como la risa de aquellas personas que lo hacen sin ganas, solamente por fastidiarnos la paciencia» (146). Desde su óptica, bastante cruel pero no menos aguda, la pérdida de la vida involucra también la privación de los atributos caracterís-

ticos de los seres racionales: “Ya no parecían hombres los hombres muertos en camionadas. Parecían cucarachas o pescados” (146). Sus palabras condensan el comportamiento asaz mezquino de los pobladores, guiados por un impasible egoísmo. La compasión hacia los lesionados recluidos en la casa del narrador, y de quienes se ignora su nacionalidad, nunca surge. La sospecha de que tal vez pertenezcan al bando contrario hace que brote el odio, pero una vez resuelto el conflicto bélico, los heridos se convierten en moribundos: “Eran como los parientes pobres, como los defectos físicos, lo que conviene esconder y olvidar para que nadie pueda poner en duda la belleza de la vida” (150). Nadie se preocupa por la salud de los soldados; mientras se efectúa la celebración de la victoria peruana, y a la que concurre el dueño del bar más grande del pueblo (irónicamente, un ecuatoriano), uno de los heridos muere. Ribeyro señala, así, la cambiante condición de los rencores entre las naciones; el supuesto fervor patrio conduce a una inmólación que es retribuida con una muerte anónima y miserable. La guerra, por tanto, es una de las formas en que se expresa el absurdo de la existencia.

El maestro Padrón, colchonero de carrera, acepta, mediante humillante componenda, una suma en pago por la honra esfumada de su hija Paulina. Tal es el tema de “Interior L”. La pobreza sempiterna que los fustiga se trueca en paréntesis de abundancia milimétrica: “Mucho dinero había sido, en efecto, ¡mucho dinero! Lo primero que hizo fue ponerle vidrios al tragaluz” (34). Luego de extinguirse la

fugaz riqueza, tras jornadas de dilapidación desenfadada, retorna la miseria anterior; ésta se compendia en el vidrio que de nuevo se ha quebrado: ello simboliza la terquedad de la indigencia. “Habría necesidad de restaurar el vidrio”, piensa el hombre; su deseo significa el retorno a la bonanza, sin importar su carácter efímero, aunque tal cosa redunde en el gradual envilecimiento de Paulina. La pobreza anidada en el hogar maltrecho del maestro Padrón ha incubado el veneno de la muerte: “Su mujer hacía más de un año que muriera víctima de la tuberculosis. Esta enfermedad parecía ser una tara familiar, pues su hijo que trabajaba de albañil, falleció de lo mismo algún tiempo después” (30). Pero la expiración física no es el único fenómeno deplorable; también reposa exánime la honradez de su nombre. El acuerdo crematístico por el ultraje de Paulina marca el preámbulo de la vileza que el modesto celestino habrá de recorrer con humillante júbilo. Cuando se le agota el dinero y la afición por el trabajo, el maestro Padrón avizora el subterfugio benefactor: la prostitución de su hija. Ella deberá entregarse de nuevo al seductor para otra vez gozar de una remuneración honrosa. Preferible nadar en el fango del deshonor ostentoso que en las aguas secas de la honradez famélica: el egoísmo del padre se antepone a la honestidad de Paulina. La aquiescencia de la muchacha enciende el infierno degradante en el que ellos se calcinarán hasta que sus huesos se derritan en el tinte púrpura de la infamia.

C. LAS REDES DE LA FATALIDAD

“Mientras arde la vela” posee un simbolismo dual. Las manos de Mercedes y la vela encendida son los actores centrales de una historia cifrada en el ansia por evadir los muros de la desgracia. El sufrimiento de la mujer encarna en el deterioro de sus manos; durante el desarrollo de la historia hay varias referencias a la angustiada contemplación del estrago que se vuelca sobre ellas: “y miró nuevamente sus manos agrietadas por la lejía” (44); “Estaban cuarteadas como las de un albañil que enyesara” (45); “ásperas como la lija hacían daño cuando querían ser tiernas” (46); “y miró sus manos, como si le fuera necesario buscar en ellas alguna razón profunda. Habían perdido toda condición humana. El enfermero a pesar de tenerlas sucias —pensó— las tenía suaves como las mías” (48). Las manos de Mercedes agudizarán su ajamiento mientras ella prosiga una vida miserable y sórdida con Moisés, su marido. La probabilidad de huir de ese submundo está fincada en la instauración de una verdulería; de esa manera sus manos serían expurgadas de las repelentes callosidades. Pero la barrera que se interpone a sus deseos proyectados es Moisés —alcohólico impenitente, sujeto que interpreta el rol de esposo machista, con un defecto somático que lo emparenta con el reino zoológico: “por el labio leporino le saltaba la baba” (45)— quien no dudará en saquear los ahorros de su mujer. Por eso, la muerte de Moisés concluirá en la esperada liberación. En otras palabras, las manos podrán recuperar su perdida finura si Mercedes

abre el establecimiento comercial, lo cual significará la desaparición física del infestado marido: las manos saludables simbolizan, embozadamente, el fenecimiento del hombre. Consideremos ahora el otro símbolo. El incendio de la vela ardiente indica, en principio, el tiempo que Mercedes se fija para tenderse junto a Moisés: “Me acostaré cuando termine de arder” (44). Sin embargo, la llama esconde tras su luz cintilante un lóbrego vaticinio: “la llama creció, se hizo ondulante, se enroscó en los objetos como un reptil” (45). Mas ningún temor yace en sus escondrijos emocionales; al contrario, en la luminosidad penumbrosa, Mercedes es invadida por una serena lucidez que la conduce a senderos de geografía inicua: “En la oscuridad no podía pensar tan bien como bajo ese reflejo triste que le daba a su espíritu una profundidad un poco perversa y sin embargo turbadora como un pecado” (46). Luego, cuando resucita el muerto fallido, la vela, apagada unos instantes, es de nuevo prendida; la presunción de que la antorcha de cera enarbola una aureola infausta se confirma en la frase siguiente: “A su reflejo todo parecía poblarse de malos espíritus” (48). Algo inconfesable está germinando en los pensamientos de Mercedes; la atmósfera respirada en el ambiente de la narración vaticina la inminencia de un evento aciago. No obstante constituir una contradicción el hecho de que al observar la luna, fuera del destello protector de la vela, ella caiga en la zozobra, mientras que la flama actúe como remanso espiritual, tales estados anímicos responden a una trama de afecciones coherentes. La quietud

está revestida de significados turbios: “A la luz de la vela, en cambio, su corazón se había calmado, sus pensamientos se habían hecho luminosos y cortantes, como hojas de puñal” (48). La comparación con una arma apunta a un objetivo asesnable; la vela y su fuego son el emblema de los deseos criminales de Mercedes que, reprimidos durante años por las cadenas del inconsciente, buscan ahora satisfacerse en la odiada carnadura de Moisés. Presa de extrañas elucubraciones mentales, parece disponerse a ejecutar un acto criminal: “Sus dedos tocaron la curva fría del vidrio» (48). El exterminio de la luz cerosa coincide con el momento en que ella se acuesta al lado del Lázaro peruano:

La vela se extinguió en ese momento sin exhalar un chasquido. Los malos espíritus se fueron y sólo quedó Mercedes, despierta, frotándose silenciosamente las manos, como si de pronto hubieran dejado ya de estar agrietadas (49).

El final impreciso nos lleva a proponer la conclusión siguiente: Mercedes ha concebido un plan para suprimir al marido incómodo; el pedazo de vidrio es el medio para transportarla a puerto libre. Por eso sus manos parecen haber rejuvenecido, aunque todavía soportan un deterioro secular. El autor, como en “Mar afuera” y “Los gallinazos sin plumas”, abandona el relato un instante anterior a la intrusión de episodios cruentos. Además de aumentar la densidad artística, se nota la renuencia y la renuncia hacia la descripción de acciones violentas.

En “La tela de araña”, la sirvienta María se ve forzada a abandonar el trabajo por los acosos de Raúl, el abusivo ex patrón. La araña que vive en el aposento donde, en el presente narrativo, está María, connota diversas acepciones que se enhebran en un tejido de nefastos presagios. La aparente tranquilidad adquirida paulatinamente se resquebraja; las sensaciones de la criada desertora oscilan entre el sosiego y la inquietud. Al notar la presencia del arácnido, le asalta el recuerdo de Raúl, aficionado a la caza de arañas, y que es comparado con tales bichos por su alevoso proceder: “él mismo siempre le pareció una araña enorme, con sus largas piernas y su siniestra manera de acecharla desde los rincones” (58). En el presente de la narración, conforme el animal va entrelazando su tenue red, Justa, la salvadora falaz, hila en la rueca del engaño la estratagema que atraparé a la ingenua adolescente. La sospecha de algún peligro acechante es precedida por la mención del arribo de una mariposa en las proximidades del invertebrado insaciable; así, la mariposa, al igual que María en el mundo de los hombres, está expuesta a recibir un daño fatal. Esto se corrobora en la firme certeza de que su futura perdición es concomitante al término de la red urdida por el artrópodo:

Un agudo malestar la obligó a sentarse en el borde de la cama y a espiar los objetos que la rodeaban, como si ellos le tuvieran reservada alguna sorpresa maligna. La araña había regresado a su esquina. Aguzando la vista, des-

cubrió que había tejido una tela enorme y bella como una obra de mantelería. (62)

Los ámbitos humano y zoológico, para Ribeyro, forman unidad indisoluble; los actos de los seres racionales son el espejo de los instintos destructivos de los animales. María habrá de ser devorada por los múltiples enemigos que se emboscan en los laberintos de la ciudad, lugar peligroso y dañino, pues también “las calles se entrecruzaban como la tela de una gigantesca araña” (62-63). Indefensa, terminará oprimida en las trampas hilvanadas por la red de circunstancias que dan forma al caos de la fugacidad terrena. Felipe Santos es un vividor que tratará de abusar de la inexperta criada. El collar que le regala es el inicio de la caída:

Entonces se dio cuenta, sin ningún raciocinio, que su vuelo había terminado y que esa cadena, antes que un obsequio, era como un cepo que la unía a un destino que ella nunca buscó. (63)

Los desenlaces de “Cuando arde la vela” y “La tela de araña” subrayan el determinismo que condiciona el desolado porvenir de los personajes. María intuye que su penar va a agotarse sólo en la tumba; así, se realza el sentimiento de impotencia ante la derrota ineludible. Tampoco Mercedes, aunque mate a Moisés, podrá redimirse, pues su categoría homicida la aprisionará tanto en la cárcel física de la ley humana como en los calabozos del remordimiento.

D. LA REALIDAD FRUSTRANTE

Inmunes a la consecución de los propósitos codiciados, los personajes de las narraciones inmersas en esta sección encaran el incierto logro de sustraerse a los acosos de la realidad frustrante. La alucinada construcción de proyectos que deberían abordar en bonanza quimérica zozobra, sin embargo, en los naufragos mares del desengaño. Don Fernando Pasamano, el acaudalado protagonista de “El banquete”, planea meticulosamente una fiesta pantagruélica a la que acudirá la jerarquía política peruana. Pero el invitado principal es el presidente de la república; la meta del ambicioso personaje será lograr que el convidado todopoderoso le otorgue una sucesión de canonjías ostentosas. La historia relata el despilfarro cometido en el ornamento ostentoso de la mansión de don Fernando Pasamano; enhechizado por el cántico hipnotizador de la avaricia, ignora la veleidosa condición de las situaciones humanas. El porvenir milyunanochesco, constelado de riquezas auríferas, se desvanece inopinadamente a causa de una impresagiable hecatombe. El orden endeble que gobierna al país es depuesto; el personaje, empobrecido y frustrado, es excluido del fantástico edén que su codicia labró.

“Explicaciones a un cabo de servicio”, cuento poseedor de una estructura literaria más compleja, describe, con diafanidad, las sinuosidades utópicas tramadas por los individuos que padecen la obnubilación de afanes inconseguibles. Narrado desde la panorámica del protagonista, un hombre sin empleo que disfruta de una jornada de vesania

alcoholizada, el texto transmite una sensación de inmediatez, lo cual nos hace partícipes directos del transcurrir de la aventura. El enigma que oscurece la identidad del mudo personaje es desembrollado en el epílogo sorpresivo. ¿A quién dirige Pablo Saldaña la arenga inextinguible de sus absurdas empresas? La solución se localiza en el título; un cabo de servicio —un policía— es el receptor del discurso tachonado con extravagantes ideas, impracticables planes urdidos en el cerebro del presunto Midas andino. Pero en la realidad concreta, Pablo Saldaña es un desempleado en continuo vagabundeo por los lacerantes infortunios de una existencia que no cesa de hostilizarlo. Su mente enajenada por el alcohol retorna al territorio donde las ficciones insensatas se diluyen; en el mundo cotidiano, además de ser un ocioso forzado, habrá de padecer también el enclaustramiento carcelario. Los destinos de Fernando Pasamano y Pablo Saldaña concurren en el mismo despeñadero; ambos trazaron mapas imaginarios que habrán de guiarlos a un futuro opulento, y ambos, en un instante, presencian el derrumbe de sus vanas pretensiones.

“Junta de acreedores” no lo protagoniza un miembro de la clase baja. Roberto Delmar es dueño de una tienda y, abrumado por un alud de vicisitudes económicas, se encuentra en virtual quiebra. Una escuadra de acreedores le amenaza con suspenderle el crédito si no se cuadra con sus exigencias de pago. Después de varios forcejeos, se acuerda declarar la bancarrota. Para el tendero, la quiebra financiera también implica el deterioro de

su honorabilidad por la vejación, presenciada por su hijo, que le infligieron los inescrupulosos acreedores. La conciencia del revés en la batalla contra los demandantes no es más que una parte de su continua ineptitud ante la vida: “Era la quiebra del negocio, la quiebra del hogar, la quiebra de la conciencia, la quiebra de la dignidad. Era quizá la quiebra de su propia naturaleza humana” (79). Roberto Delmar percibe con claridad la raíz de su derrota. Pero eso de ninguna manera lo salva; la amargura que lo agobia parece incitarlo al suicidio; aunque esto no se menciona explícitamente, hay señales que avisan sobre la comisión del acto autoinmolatorio.

E. LA PENA JUSTA

La presencia de los delincuentes en la obra de Ribeyro ya ha sido apuntada por Wolfgang A. Luchting (*Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, p. 7.) En *Cambio de guardia* se recorren los bajos fondos limeños; además del expresidiario Carellanta, castigado por practicar actividades hamponas, otros personajes como los policías Toro y Lagarreta —diestros especialistas en las técnicas de la tortura—, y el inspector Zapata, forman, por sus procedimientos feroces, una banda de rufianes legalizados. “En la comisaría” y “El primer paso” tienen por protagonistas a dos hombres con destinos semejantes. En el primero de los relatos, Martín ha sido encarcelado por una infracción pueril: no pagó una cerveza. Los vicios de la (in)justicia policiaca muestran su materia purulenta: se ofrece la libertad inmediata a quien luche con un hombre preso por apalear

a su mujer. Martín, individuo de carácter agresivo pulimentado en numerosas refriegas callejeras, quiere reformarse para que Luisa, su novia, lo acepte. Mas la disyuntiva a la que se enfrenta tiene opciones inconvenientes. Si rehuye la pelea, continuará recluido y no podrá acudir a la cita con Luisa. En cambio, el vencer al panadero golpeador le dará la posibilidad de ser liberado. Sin embargo, el empeño de corregirse es roto; la descomposición social impide que abandone su vocación pendenciera. Acude a la entrevista con la convicción de ser una persona indigna. Las nuevas cicatrices en sus puños acusan la imposibilidad de reivindicarse a la mirada del orden.

“El primer paso” narra la historia de Danilo, holgazán redomado en vías de transitar por los torcidos rumbos de la delincuencia. Mientras toma en un bar, divaga sobre el destino portentoso que le aguarda. Un pillo profesional le encomienda portar un traje en el que se oculta algo valioso. El perfil psicológico de Danilo nos presenta a un cínico vividor que sólo busca satisfacer sus necesidades primarias; Ribeyro se refiere sardónicamente a las míseras ambiciones del aprendiz de tunante:

Ser libre —que consistía para él en husmear por los cafés y por los billares buscando un conocido que le convidara un cigarro y le prestara cinco soles— era una de sus ocupaciones favoritas y una de sus grandes tareas. En ellas había puesto lo mejor de su talento. (66)

Danilo cree que su primera misión criminal culminará en victoria. Pero los dos hombres (quizá policías) que lo persiguen por la niebla sigilosa habrán de sumirlo en la catástrofe. El autor vuelve a recalcar la inutilidad de los esfuerzos realizados por los personajes con el fin de abandonar el medio que los sofoca.

Pascual Molina, el delincuente de “El tonel de aceite”, tras matar por discordias carnales a un enfadoso competidor, suplica el amparo de su tía Dorotea. Ella, descrita como una mujer enérgica a través de la fuerza de sus palabras y de sus actitudes, se yergue en un bastión de entereza ante la prevista llegada del aparato represor, mientras que el joven asesino es dominado por la cobardía. Para engañar a la policía, Dorotea le ordena que se oculte en el interior de un tonel lleno de aceite. Los minutos que dura el rastreo de la casa por los esbirros de la ley aumentan la expectación por el estado del prófugo. Al irse aquellos, aparentemente Pascual ha burlado el escarmiento. Sugerido de manera indirecta, la huida termina en catástrofe. Dorotea golpea con un mazo el inhospitalario escondite para avisarle al muchacho que el riesgo ha sido superado. La frase última demuestra la pericia literaria de Ribeyro: “La superficie del aceite vibró un rato al influjo del golpe y fue quedando luego definitivamente quieta” (133). Nosotros entendemos que la falta de contestación, reiterada por el uso del adverbio, manifiesta la muerte de Pascual. Recordemos: es el mismo artilugio empleado en los desenlaces de “Mar afuera”, “Los gallinazos sin plumas” y “Cuando arde la vela”

En nuestra imaginación percibimos el choque emocional provocado por la tragedia, pero tal patetismo nunca lo encontraremos en ninguna página del autor.

Las tres ficciones dibujan un mundo donde la justicia es plenamente equitativa. Cada transgresor recibe un castigo proporcional a la falta perpetrada. Martín sale pronto de la prisión por la insignificancia del delito. Danilo será encarcelado porque ya es un auténtico delincuente. Pascual merece morir pues no hay otra punición que supla el segamiento de la vida humana.

3. Una trilogía sublevante

LA TRILOGÍA TITULADA *Tres historias sublevantes* reúne un conjunto de obras que, por su extensión, pueden clasificarse en el rango de novela breve o cuento largo, como propone Bryce Echenique. Cada una tiene por escenario una distinta zona geográfica de la patria incaica. Esta armazón emerge de un propósito desmitificador: rebatir el laconismo falsario impreso en el texto elegido por epígrafe que, según se aclara, fue tomado de un peculiar manual de geografía: “El Perú es un país grande y rico, situado en América del Sur, que se divide en tres zonas: costa, sierra y montaña”. La intención de Ribeyro es marcar, con las herramientas del arte, la discrepancia entre unas palabras que trazan un país situado en los cuadrantes de la mítica Jauja, y la vastedad de las desdichas reales que se dilatan con perseverancia de agonías eternas.

A. LA ETERNA TRASHUMANCIA

Inicio de la colonización. “Al pie del acantilado” se escenifica en un panorama labrado con los cincelados de la desolación. En las hondonadas de un barranco próximo al mar un hombre encuentra, después de búsquedas inútiles, el sitio donde deberá construir su casa. Ese inhóspito paraje se resistirá a brindarles abrigo; Leandro cuenta la manera en que él y sus hijos, José y Toribio, luchan por atemperar los rigores de una naturaleza indómita. El

lento progreso culmina en la construcción de la casa.

El desmoronamiento de la utopía. Como ocurre en otros cuentos de Ribeyro, el poder del dinero habrá de destruir a los más débiles. Para desgracia de los colonos, su territorio con anterioridad alojó un club turístico que, por desconocidas razones, fue abandonado. Ahora, debido al trabajo de ellos, el lugar parece recuperar el esplendor de antaño y, también, resucita la avaricia de los envidiosos. Mediante triquiñuelas judiciales, todos los habitantes del humilde paraíso son desalojados. De nuevo — recordemos “La piel de un indio no cuesta caro”— la turbia voluntad de los poderosos desbarata, sin conmiseración, el futuro de los desposeídos.

Pero el resquebrajamiento de la tranquilidad acontece en una hilera de infortunios. José, el hijo mayor, muere ahogado; Samuel, criminal fugitivo, sufre encarcelamiento; Toribio, el menor de los hijos, deja a su padre en la soledad.

Símbolos del mundo natural. Un recurso estilístico frecuentado por Ribeyro, y que operó con acierto en la escritura de otros textos (“Cuando arde la vela”, por ejemplo) reaparece en “Al pie del acantilado”. El simbolismo se traslada, ahora, al ambiente de la naturaleza. Los organismos vegetales y los cuerpos minerales, aunque continúan poseyendo sus cualidades físicas innatas, además, bajo la sensible mirada de Leandro, se transfiguran en imágenes de su destino.

Mundo vegetal. La señal que interrumpe el peregrinaje proyecta un haz de trabadas significacio-

nes. La higuera apunta el sitio de la edificación porque existe, según lo estima el protagonista narrador, una secreta analogía entre la obstinación por la sobrevivencia que exhibe el ser vegetal, y la reciedumbre humana que no cede frente la adversidad:

Nosotros somos como la higuera, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados. (...) Ella no pide favores a nadie, pide tan sólo un pedazo de espacio para sobrevivir. (...) Por eso digo que somos como la higuera, nosotros, la gente del pueblo. Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuera, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir. (207)

Con jactancioso rencor hacia un mundo que por el momento los ignora, Leandro expresa su emancipación: “Nadie nos ayudó. Nadie nos dio jamás un mendrugo ni se lo pedimos tampoco a nadie” (208). La tenacidad humana se refleja en la persistencia de la planta; el vínculo que unifica a las diferentes especies reside en la necesidad de afincarse en un fragmento de suelo, de adherirse a un terreno firme situado más allá de las inconsistencias del desamparo.

Las criaturas vegetales también pueden disfrazarse de emisarios de tribulaciones amargas. La tumba de José, asfixiado en las aguas oceánicas, está cercada por lúgubre corona: “Él siempre quiso

estas flores del barranco que son, como el geranio, como el mastuerzo, las flores pobres, las que nadie quiere para su entierro” (215). Si la higuierilla derrama una promesa de vida, las flores sombrías desprenden el aroma de las pretensiones por siempre inconclusas.

Mundo mineral. De la materia inorgánica se derivan, asimismo, denotaciones negativas. Cuando los colonos están en trance de ser expulsados, Leandro se asombra de un hallazgo:

Reconocí una piedra blanca, una que estuvo mucho tiempo en la orilla, cerca de mi casa. Cuando la recogí, noté que estaba rajada. Era extraño: esa piedra que durante años el mar había pulido, había redondeado, estaba ahora rajada. Sus pedazos se separaron entre mis manos y me fui bajando hasta mi casa, mirando un pedazo y luego el otro, mientras la gente me insultaba y yo sentía unas ganas terribles de llorar. (222)

La desintegración de la piedra se convierte en la metáfora de su derrota. Si el mar nunca tuvo el ímpetu para destruir la entereza del mineral, la barbarie encarnada en la sed dineraria abate, en instantes, las faenas que a la naturaleza le tomó centurias emprender. Por tanto, los esfuerzos de los débiles pueden ser sin dificultad aniquilados por la maquinaria del desarrollo en esta modernidad infame.

La desgracia repetible. Desterrado, Leandro reanuda su existencia nómada. Ésta termina cuando

arriba a una playa habitada por la higuierilla: allí fundará su nuevo recinto. La estructura cíclica del cuento sugiere el renacimiento de la esperanza; el protagonista narrador, armado con el escudo del coraje, proseguirá su combate cotidiano por la rendición de su dignidad socavada. Empero, el escondido talante de la realidad permite entrever tiempos de renovado sufrimiento. Al comienzo de la narración se nos dice que la familia inició su trashumancia a causa de sucesivos desalojos; esto es, el breve hospedaje en la zona costeña ha estado precedido por numerosos episodios de parecida desventura. La reunión de esas circunstancias preteritas y actuales prohíbe el vaticinio de un porvenir desguarnecido de pesares. La higuierilla es, en sí misma, un oráculo que entona calladas músicas funerales. Alucinado por la ansiedad de aferrarse a la vida, Leandro desconoce que la planta también invoca la llegada de la muerte. Si antes el primogénito falleció, es probable que en el futuro, ocurra otro evento calamitoso. evento calamitoso. Porque Leandro y su familia se mueven en una historia repetible, en un microcosmos encadenado a las leyes de la fatalidad.

B. EL IMPERIO DE LA INJUSTICIA

El tema. Sobre la cruel serranía peruana ocurre otro episodio de un drama eterno. “El chaco” es una historia fecundada por la opresión ancestral. La discordia que germina del contacto entre el déspota omnipotente y el oprimido inerme alimenta apetitos vengadores. don Santiago, el hacendado, y

el indio quechua Sixto Molina son los actores principales de una ficción trenzada con los hilos de la querrela social. La consecuencia de las tensiones entre ambos antagonistas es la violencia y su fruto lógico: la muerte impune.

La semilla del odio. Sixto Molina retorna al suelo natal con una íntima encomienda: desquitarse del hombre que causó, con las exigencias de un trabajo inhumano, el perecimiento de su padre. Cadáver ambulante, dueño de unos pulmones extenuados en las cavernas de las minas, antes de morir procurará equilibrar la balanza de la justicia.

Las llamas de la ira. Contrario a las propuestas desventajosas del hacendado, Sixto Molina es visto como un agente de rebelión. Mutuas injurias conducen a un hecho que enciende la iracundia de Don Santiago: el minero y cómplices aplican a su hijo rabiosa golpiza. La sangre filial clama punición inmediata.

La presa humana. ¿Cuál es el sentido del título? El Diccionario de la Real Academia establece que la palabra “chaco” significa: “Montería con ojeo, que hacían antiguamente los indios de América del Sur estrechando en círculo la caza para cobrarla”. Y precisamente “el chaco” es la persecución organizada por el hacendado para apresar a los indios que vejaron su estirpe. El nulo valor de la dignidad indígena es incontrovertible: si en épocas distantes los indios utilizaban esa estrategia cinegética con fines nutricios, en la era de la barbarie el método es un arma empuñada por sus enemigos para reprimirlos. Desde la perspectiva altanera del caci-

que, las razas “inferiores” (los indios y los cholos) merecen trato despreciativo. Al referirse al padre de Sixto Molina, recuerda don Santiago: “El viejo se murió de asma porque fumaba mucho. Se fumaba hasta esos cigarros que yo metía en mi boquilla para que sirvieran de filtro y que luego tiraba al patio cuando estaban negros de nicotina” (228). Para él, su sirviente se comportaba como un perro al que se arrojan los desperdicios. Por su parte, los cholos representan cosas que pueden intercambiarse como si de piezas de mercadería se tratara: “Ellos [los hacendados] se prestaban a sus cholos o se los quitaban, según su humor, pero generalmente los juntaban en sus haciendas, dándoles plata o como fuese, porque el que tenía cholos era el más rico” (238). El cerco desplegado para “cobrar la caza” demuestra, pues, la primitiva arbitrariedad que, con desdén soberano, convierte a la autocracia en precepto justiciero. Amos absolutos de los cuerpos y las conciencias de sus siervos, los terratenientes también son dueños de su muerte.

La mirada objetiva. El narrador es testigo directo de los sucesos; su intervención en la historia, mínima. No obstante ser un indio, la voz anónima relata el cuento asumiendo una lejanía que lo instala en el plano de una neutralidad desconcertante. El autor elige distanciarse de un punto en que hacen eclosión las pasiones humanas más vehementes; su finalidad —no la única— es no atentar contra el empeño estético consubstancial a toda obra literaria, ya que, de otra manera, si se hubiera involucrado sin embozo, “El chaco” sería otro producto lamen-

table del subgénero panfletario. La otra determinación está vinculada con las ideas de Ribeyro sobre la realidad del Perú. La transparente objetividad del narrador se limita a consignar los pormenores del exterminio despiadado con una falta de emoción parejamente implacable. Las últimas frases emulan la gelidez de una cámara fotográfica:

Estaba caído como sólo saben caer los muertos, con todos sus brazos y sus piernas torcidos y hasta con el cuello torcido. Tenía los ojos abiertos y sólo su boca se movía y cada vez que se movía salía un globo rojo que se hinchaba y reventaba. (244)

El realismo de la descripción se ajusta a la sequedad de un reporte necrológico. Así, el punto de vista imparcial permite ahondar en la psicología del narrador. Los indios, aclimatados a siglos de mansedumbre, muerto el espíritu de inconformidad, contemplan sin turbación el cadáver de Sixto Molina: “Nadie lloró ni soltó un gemido. Sólo miraban ese cuerpo agujereado, que la lluvia atravesaba como un colador” (244). El sacrificio, al igual que cualquier fenómeno de la naturaleza, era algo que debía ocurrir. La sierra es un mundo cerrado, inmune al cambio. A través de la impassible pupila relatora vislumbramos la fe del autor. Los hacendados no retrocederán en su costumbre de sojuzgar al indio sedicioso; los indígenas, en un suelo donde la última gota de justicia ha sido secada por el fuego de la iniquidad, con aceptada sumisión arrastrarán

por siempre su férrea esclavitud.muerto el espíritu de inconformidad, contemplan sin turbación el cadáver de Sixto Molina\: “Nadie lloró ni soltó un gemido. Sólo miraban ese cuerpo agujereado, que la lluvia atravesaba como un colador” (244

C. LAS CENIZAS CALCINADAS

El último texto de la trilogía significa un raro ejemplo de virtuosismo técnico. El artífice renuncia al empleo de un mecanismo tradicional, la voz ominisapiente, con el fin de ingresar en un campo para él forastero. Renunciando a la panorámica totalizadora, propia de una mirada que pretende otorgar unidad a la realidad ficticia, Ribeyro elige la proliferación de los ángulos desde los que la historia es contada.¹

¹ En el ensayo “Las alternativas del novelista” incluido en el volumen *La caza sutil*, Ribeyro se refiere al perspectivismo múltiple como una de las grandes innovaciones en la técnica del narrar: “En la novela moderna, en cambio, el autor desciende de su pedestal, se confunde con lo narrado, se subdivide en una pluralidad de narradores al identificarse con sus diversos personajes. De este modo, el tema es narrado desde diferentes ángulos y a diferentes distancias. Se logra así una visión no solo (*sic*) más rica, sino, en algunos casos, muchísimo más verdadera. Tal método narrativo admite algo que no habían visto los clásicos: la ambigüedad de la realidad, la coexistencia de varias realidades según la perspectiva en que uno se sitúe. H. James, Joyce y Faulkner fueron los precursores de este método narrativo” (*La caza sutil*, Editorial Milla Batres, Lima, 1976, p. 111).

Pluralidad de ópticas narrativas. Seis son los personajes que relatan “Fénix”:

—Fénix, antiguo hombre fuerte del circo, hoy en pleno declive físico;

—Irma, la acróbata, de continuo hostigada por:

—Marcial Chacón, el dueño del circo, remate de la bajeza humana.

—El enano Max, atormentado por su atrofia corporal;

—Eusebio, soldado racista, ordenanza de:

—El teniente Sordi, violento militar obsesionado con el sexo.

El argumento. En una localidad perdida de la selva peruana, rodeado por “los montes silbadores” (245), presenciamos los incidentes que tienen por foco de acción a un circo. La historia está dividida en pequeñas secciones; cada una corresponde a un personaje determinado y que, al mismo tiempo, actúa como narrador. La habilidad de Ribeyro consiste en lograr

Ribeyro parece olvidar el nombre de otro pionero, el autor inglés Wilkie Collins que en la novela *La piedra lunar* (1868) utiliza el mismo recurso. Andrés Amorós da como ejemplo de esta técnica narrativa la novela de Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes tigres* (1967), en la que el capítulo “La muerte de Trotsky referida años después por varios escritores cubanos o antes” es narrado por distintos escritores como Martí, Nicolás Guillén, Carpentier, Lino Novás Calvo y otros (*Introducción a la novela contemporánea*, REI, México, p. 65).

que el relevo de la voz relatora no altere la fluencia natural de la fábula: cada fragmento está conectado, con justeza, al siguiente eslabón de la sucesión de acontecimientos. El negro Fénix deberá enfrentarse al oso Kong en un combate que, como todas las noches, es la principal suerte del espectáculo circense. A causa de que el animal enferma, los contendientes originales son sustituidos: Fénix, ataviado con una piel de oso, representará a Kong, y el papel de humano lo toma el inescrupuloso empresario Marcial Chacón. La fraudulenta lucha concluye en tragedia: en cobro por años de vejación, Fénix mata a su odiado contrincante. al mismo tiempo, actúa como narrador. La habilidad de Ribeyro consiste en lograr que el relevo de la voz relatora no altere la fluencia natural de la fábula\:

cada fragmento está conectado, con justeza, al siguiente eslabón de la sucesión de acontecimientos. El negro Fénix deberá enfrentarse al oso Kong en un combate que, como todas las noches, es la principal suerte del espectáculo circense. A causa de que el animal enferma, los contendientes originales son sustituidos\:

Fénix, ataviado con una piel de oso, representará a Kong, y el papel de humano lo toma el inescrupuloso empresario Marcial Chacón. La fraudulenta lucha concluye en tragedia\:

en cobro por años de vejación, Fénix mata a su odiado contrincante.

Caracterización de los personajes narradores. Desde la órbita particular de los protagonistas observamos el avance de la historia y, además, mediante breves retrospectivas, conocemos las pasiones que los envuelven y sus turbios pasados.

Fénix o la nostalgia del esplendor. La importancia del hombre musculoso la encontramos desde el propio título. Toda la obra descansa en las acciones por él realizadas. La ordenación de las células narrativas revela, por su parte, la preponderancia de su rol: sus intervenciones abren y cierran el cuento. En el espacio mental de Fénix asoman memorias que avivan sentimientos heterogéneos: la juventud en la tranquilidad costera, el viaje a Lima, la transitoria gloria boxística, la desafortunada incursión en la lucha y, última desdicha, el aislamiento selvático en un circo, terrible jaula sin escape. La diversidad étnica del Perú se manifiesta cuando él dice que sus siete hermanos eran zambos (mezcla de las razas negra e india); sin razón visible, quizá por vergüenza inconsciente, nunca se define de manera directa como miembro de un grupo racial secularmente menospreciado. La marginación arrincona a esos hombres, obligándolos a practicar labores extenuantes: “Mis siete hermanos no hacían otra cosa que emborracharse después del trabajo y tirarse en las hamacas, mirando en las arenas y sin ganas de vivir. (...) Claro, desde niños no hacían otra cosa que cortar caña, los zambos” (248).

De tal vida sellada con un embrutecimiento gradual e interminable parece evadirse Fénix al marchar a la capital. Las posibilidades de mejoría son limitadas y más bien traicioneras; huye de los trabajos fatigosos de la costa para enredarse en unos oficios que lo aproximan a los niveles de la animalidad. En el box, luego de un esplendor temporal,

es masacrado con frecuencia alarmante: “me liquidaron del box porque me noquearon siete veces seguidas”(254); en la lucha su paso no fue menos lastimero: “mi especialidad era caer fuera del ring, sobre la mesa del jurado, y dar botes y botes entre el público. Así, hasta que me quebré tres costillas” (254). Una vez desechado por la industria de la violencia, la única opción es adjudicarse el aplauso del público bajo unas carpas que refuerzan el patetismo de su deterioro. La anatomía atlética devino en modelo de ruina corporal: “Pellejo ahora, callo por todo sitio, y sudor, sudor, sudor...” (248). La trayectoria de Fénix ha descrito una línea descendente; su carrera de pugilista, a pesar del retiro nada heroico, fue alumbrada por el lustre de un trofeo que le concede una reputación contigua al anonimato. Sin embargo, en la lucha la valentía anterior ya no tiene el objetivo de alcanzar la superioridad sobre el contrincante: sólo es motivo de grotescos espectáculos. Desciende un peldaño más en la escalera de la ignominia cuando se transforma casi en bestia al batallar con el plantígrado. Y la involución termina en muda de piel; no hay diferencia entre lo humano y lo zoológico. Más bien, la humanidad de Fénix es suplantada por una gradual animalización. Una frase condensa la congoja interna que lo oprime: “Rata, hombre, oso, que sé yo lo que soy” (254). Para apartarse de esa existencia afrentosa deberá consumir un acción reparadora.

La voz pasiva. La acróbata, único personaje femenino, desplaza el curso de sus pensamientos por el puro presente; no hay referencia alguna a su pa-

sado. Irma es una figura estática cuya función es triba en servir de voz narrativa. Ello no obsta que tenga una sensibilidad alerta a las vilezas imperantes en la intimidad del circo, pues también ha soportado no pocos vejámenes. Con mudo asco cede a la lujuria y a los maltratos del patrón. Desde su enfoque visual se perciben varios hechos: la decadencia física de Fénix: “llegó a mí cansado, cuando su músculo era puro pellejo” (245); la identificación entre aquél y el oso: “se quieren como dos hermanos” (249), que pronostica la posterior animalización del expugilista; el distanciamiento intuido por Irma cuando lo mira vestido con la piel fiera: “nada nos podía juntar en ese momento, yo mujer y él sólo una bestia” (255). El mismo cuestionamiento que a él agita sobre su real naturaleza se lo plantea también Irma: “¿Qué cosa es Fénix?” (257). A los ojos de los demás era también evidente lo presentado por Fénix: se ha alejado de la raza homínida para, sin experimentos genéticos ni doctor Moreau, convertirse en cuadrúpedo irracional.

La desdicha de haber nacido. Este retablo lóbrego estaría incompleto si no se hubiera dibujado la triste silueta del enano Max. Aunque Fénix pierde su condición de homo sapiens, hay otro ser aún más infeliz. Desde su mínima estatura, Max es la única persona que ve con envidiosa admiración al gigante zambo. Ribeyro así señala que el infortunio, como todas las cosas de la vida terrestre, es cuestión relativa. Siempre habrá alguien cuyas desdichas eclipsen el más aciago destino. Mientras que los años de Fénix fueron pintados con rudos con-

trastes de luces y sombras, el pasado de Max es un cuadro teñido con el negror de la ignominia. Sus dimensiones a(na)tómicas lo han imposibilitado para llevar una vida normal: subsiste normado por su anormalidad. Los otros, los seres desprovistos de anomalías corporales, como Fénix, pueden efectuar actos que para Max están vedados.

Nunca el gladiador, frente a su vista pasmada, padece deterioro; la multiplicidad de voces narradoras redundante en discrepancia de juicios valorativos. Por un lado, la acróbata y el propio Fénix se percatan de la transformación negativa; por el otro, Max entroniza al hombre-oso en un pedestal de grandeza cuasimitológica:

Enano soy, por desgracia, y cabezón y feo. No tengo mujer ni tendré. Soy como Fénix, el hombre fuerte, un hombre solo. Pero él, al menos, cuando boxeaba, hace ya años, era querido. Iba a los burdeles, me cuenta, dormía con varias putas a la vez y amanecía borracho, tirado por las acequias. (247)

La incapacidad sexual lo aficiona a las deprimentes complacencias del voyeurismo: “He visto [a Irma] cómo se desviste y mira su cuerpo en el espejo y lo mira de abajo para arriba. La he visto también abierta como una araña, pataleando bajo el peso del patrón. Eso es horrible” (246). Y líneas adelante repite la visión atroz: “espío las tiendas, la araña patuda, que se revuelca, la baba del patrón” (247). Cada observador revela distintos pliegues

del tejido humano que, a los demás ojos, han permanecido encubiertos. El enano es ciego a la metamorfosis de Fénix, pero sí penetró en los secretos ultrajes que tolera la acróbata; ésta, a su vez, sólo despierta indiferencia a Fénix. En suma, los personajes están hermanados por doble vía: pertenecen, según la ley natural, a la raza de los hombres y, a causa de las iniquidades difundidas por el orbe, al reino de la fauna. Max tampoco es inmune a los estragos de la animalización: “Con la piel del monito puedo hacerme un abrigo, justo cae para mi tamaño” (252). Oso, araña, mono; tras esas anatomías zoomorfas, encontramos los despojos maltrechos de unos individuos cuya dignidad ha sido extinguida por las fuerzas indescifrables de la varia fortuna.

Prototipo perfecto del villano. En Marcial Chacón concurren un tumulto de atributos perniciosos. Aprovechándose de su posición dominante, pues es dueño del circo, con impunidad comete atropellos de toda laya; sus víctimas habituales son, como él los califica, “sus sirvientes”: Fénix, Max, Irma y Kong, el oso. Su divisa: “A los animales como a la gente: a puntapiés” (249). Su único dios: el dinero. Sometidos a las exigencias del dictador andino, los empleados-sirvientes reciben abusos que lesionan su físico y su integridad moral. La vista arrogante de Chacón homologa a los seres humanos con las bestias; a todos tiene derecho de fustigar, pues él se considera a sí mismo un ser superior. Malévolo superhombre de la jungla, su carácter siniestro se ahonda al hacer ostentación de dotes bufonescas cuando, en una jerigonza pletórica de lugares

comunes, anuncia la pelea entre él y el presunto oso. La mixtura de los elementos trágico y cómico también se hace visible en la escena que etiqueta el merecido epílogo del tirano: luego que Fénix lo mata durante la lucha, Max, con ansias de borrar años de injurias, perpetra un acto reparatorio: orina sobre su cadáver. La muerte infame está en justa correspondencia con la calaña rastrera de Chacón.

Los espectadores. El teniente Sordi y Eusebio, su ordenanza, por diversas situaciones han sido obligados a radicar en los márgenes de la sociedad. El primero fue sancionado con el ostracismo por pegarle a un superior: es remitido para expiar su culpa a mil kilómetros de Lima (lo que equivale a ser desterrado de la civilización). Violencia, odio, machismo, son las tres cualidades que lo honran; se venga de la condena que le aplicó el tribunal castrense golpeando con prepotente frecuencia a Eusebio; detesta a los civiles porque “Apenas ven un uniforme se orinan de miedo” (250); y con un orgulloso machismo: “hombre peludo, hombre suertudo” (253) que se vierte en deseo sexual enfermizo, pues mira a las mujeres como simples objetos dadores de placer. El segundo, por su parte, es reo de un delito que ninguna condena puede suprimir: la pigmentación de su piel señala un mestizaje imposible de enmascarar. Debido a esa razón, quizá por instintiva autodefensa, el racismo acapara su flujo mental; los serranos atraen sus fobias étnicas: “Lo malo es que en el regimiento hay mucho serrano, tanto chuto que ni siquiera sabe hablar como gente decente” (246). El desprecio que siente hacia

los demás grupos raciales proviene de una figurada supremacía: “Yo soy mestizo, medio mal, cabeceado entre indio y blanco; por eso será que el teniente me prefiere, aunque me da esos combos que me hacen ver estrellas” (p. 247). Eusebio supone que la partícula blanca de su sangre le acarrearán el respeto ajeno pero, en verdad, su oscura estirpe será fuente de periódicos agravios. Se advierte, entonces, que el código militar propugna el jerárquico ejercicio de la rudeza. El insulto del capitán ha generado una ligazón de represalias consecutivas; el teniente Sordi le asesta un golpe que se tradujo en destierro lejano; éste compensa su frustración en Eusebio quien, con la malquerencia de los nudillos, en los serranos descarga las ofensas de su jefe. Y el lector presiente que, al ser ellos la parte más baja de la pirámide militar, los subordinados tratarán de resarcir las quejas de sus cuerpos doloridos no en compañeros de armas, sino en la población civil, cerrando así el ciclo de la violencia. odio, machismo, son las tres cualidades que lo honran; se venga de la condena que le aplicó el tribunal castrense golpeando con prepotente frecuencia a Eusebio; detesta a los civiles porque “Apenas ven un uniforme se orinan de miedo” (250)

Entre los recuerdos surgidos de la tortuosa memoria del ordenanza está la única oportunidad en que, como parte de una represión, hubo matado a un hombre: “Yo disparé contra un zambo. ¿Por qué? Ni sé quién sería pero una vez un zambo me rompió la jeta en el Rímac” (251). Aquí, el asesinato tiene por meta cumplir con una orden mar-

cial, pero en el fondo es un pretexto para satisfacer sus arraigados enconos epidérmicos. Arrojado de la vida civil —su reclutamiento fue a través de la leva— al igual que Fénix añora regresar a la costa, región del origen, natural remanso y añorado oasis. Sin embargo, en el momento del presente textual, ambos yacen anclados en el verdor de la selva, sin viable esperanza de salvamento.

La reivindicación fallida. El colofón de la historia registra el contraste entre los deseos de Fénix (retorno a la vida en la costa) y la realidad presente (la presurosa evasión a través de los lodazales). Cubierto con la piel del oso, cree poder esquivar los fusiles que anhelan castigarlo por su crimen y —ambición quimérica— reconstruir no tanto su existencia juvenil como edificar un futuro admirable. En el final se esclarece la resolución simbolista del autor. El nombre del personaje nos transporta a los confines de la mitología. Pero en la selva sudamericana no se concretan prodigios inefables. Fénix, podemos preverlo, será liquidado por el plomo mílite; al final, el polvo de sus cenizas va a esfumarse en el viento del olvido y la derrota.

4. Cuentos de lo fantástico

EL TEMA DE LO FANTÁSTICO no permanece ausente en la cuentística de Ribeyro. El autor limeño descubre lo fabuloso no en la aparición de espectros heredados de los réprobos castillos germanos, o de trasgos oriundos de bosques maléficos, ni tampoco —como sí ocurre en algunas ficciones de Horacio Quiroga o en el Rubén Darío de “Thanathopia”— en la avidez de colmillos transilvánicos. La fantasía se refleja, como podrá apreciarse, en la intervención de potencias incomprensibles que activan la conducta de los seres humanos —tal es el caso de “La insignia”— o en la pasmosa multiplicidad de un mundo que por siempre hemos pensado único e irreproducible (asunto medular de “Doblaje”).

A. CUENTOS DE LO FANTÁSTICO COTIDIANO

A1. EL EMBLEMA DEL ABSURDO

La extraña historia contada en “La insignia”, no obstante el escenario convencional que la exorna, se aleja de las fronteras impuestas por el realismo para, casi de manera imperceptible, incursionar en las zonas de la fantasía.¹ El protagonista ve trocado el curso lineal de su vida a causa del fortuito hallazgo

¹ “En su nivel más superficial, el relato es una parodia bastante obvia de sociedades secretas como la francmasonería, pero también es susceptible de ser leído como un comentario sobre la sociedad humana en general” (James

de una insignia de plata. Una sucesión de episodios teñidos con el matiz del absurdo lo conducen, como presa de un lazarillo tiránico, por un itinerario sembrado de desconcertantes acertijos. En esa ruta encontramos las huellas de ilustres predecesores; Nathaniel Hawthorne y el simbolismo parabólico que impregna sus narraciones cortas: “Young Goodman Brown”, “Wakefield”, por sólo citar las más afamadas; Herman Melville, remoto cincelador de lo nominado por Borges como “las fantasías de la conducta”, asunto que inquiere en su reputado “Bartleby” y, por supuesto, Kafka, de quien incluso se hace una alusión solapada en el escritor que “mataron de un bastonazo en la estación de Praga” (83).

Las ridículas faenas que le son asignadas al protagonista por raros emisarios de una sociedad secreta: enlistar los teléfonos que empiecen con 38, recolectar una gruesa de papagayos, amaestrar a un simio, aunque están faltas de un propósito racional, son diligentemente cumplidas. Luego de aprobar el rito iniciático, el hombre se encumbra, con celeridad, en el vértice de la jerarquía de una hermandad que pareciera tener por norma la ausencia de lógica en sus designios.

No obstante haber alcanzado el máximo poder

Higgins, *op. cit.*, p. 129). Curiosamente, Ribeyro, en su crítica al estudio de Wolfgang A. Luchting sobre “La insignia”, anota que su pretensión fue burlarse de un tío suyo que, por aburrimiento, decidió ingresar en la ultracatólica asociación de Los Caballeros de Colón (Wolfgang A. Luchting, p. 246).

en la rara cofradía, sigue perdido en el centro de un laberinto intraducible:

Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle. A lo más, me limitaría a pintar rayas rojas en una pizarra negra, esperando confiado los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala. (86)

La propagación a través del globo terráqueo de una doctrina que exige a sus correligionarios la renuncia del libre albedrío, para así someterlos a un régimen extraviado, pleno de incoherencias y confusiones, reproduce el caos que prevalece en nuestra vida. La conducta de los hombres tiene por insignia el íntegro desconocimiento de una finalidad que trascienda la vida cotidiana. El escepticismo de Ribeyro niega que, de acuerdo al materialismo metafísico pregonado por Alejo Carpentier, el ser humano pueda obtener su justa medida en “el reino de este mundo”. Aquí, la exclusiva majestad dominante es el azar que esquiva toda interpretación, y de quien solamente puede decirse que es ineluctable.

A2. La peste inmovilizante

En “La molicie”, la rareza en la conducta ordinaria se extiende a todos los habitantes de una ciudad. Agobiados por las sofocantes reverberaciones ca-

niculares, sometidos a los martirizantes flagelos de un hervor meteorológico, el narrador y un amigo de anónima identidad retan, en cada jornada, los asaltos de un marasmo que tiende a paralizar sus energías físicas. Pero también el vigor anímico recula, indefenso, sin conseguir neutralizar las acechanzas de ese mal invisible. La voz relatora percibe el deterioro que ofende a sus semejantes; la indolencia espoleada por la elevación mercurial convierte a los hombres en individuos de arbitrio nulificado. La injerencia del elemento fantástico reside no tanto en la inusitada furia del fenómeno como en la aceptación de que un suceso anómalo se transforme en el centro de sus actos. El relato, ya que está falto del movimiento inseparable a una intriga ligada mediante nudos narrativos, se limita a la descripción de los síntomas externos que señalan el triunfo de la peste inmovilizante. La naturaleza parece recuperar la indomeñable fuerza de las eras primigenias:

Comprendimos que la molicie era como una enfermedad cósmica que atacaba hasta a los seres inorgánicos, que se infiltraba hasta en las entidades abstractas, dándoles una blanda apariencia de cosas vivas e inútiles. (105)

El advenimiento de las lluvias termina con las penas de los indolentes. Desde la óptica de Ribeyro, el hombre, sin importar sus esfuerzos por vencerla, vive aún determinado por los embates del mundo natural.

A3. LA DICHA INALCANZABLE

“La botella de chicha” apunta los efectos mixtificadores derivados de una ansia por largo tiempo reprimida. El intercambio del líquido alcohólico (la chicha) y el vinagre no es descubierto por los festivos bebedores. Para ellos, que habían reservado la bebida para una celebración memorable, el contenido de esa botella debería de poseer un sabor de una excelsitud proporcional a los años de sedienta espera. En una escena montada en los andamios de la ironía, Ribeyro logra que sus personajes actúen desatinadamente. Ante el asombro del narrador protagonista —causante del trasiego— sus familiares ingieren el vinagre y lo saborean como si fuera la chicha y, en la orilla del sarcasmo, cuando prueban el auténtico líquido espirituoso, lo confunden con el vinagre. Sin caer en los extremos de una conclusión arriesgada, es válido hallar un significado oculto si cambiamos la palabra “chicha” por “dicha”. Así, el relato se muda en una historia con trasfondo parabólico. El autor de *Cambio de guardia* señala el sin sentido de nuestra existencia; afeerrados a la obtención de vanalidades encubiertas con la piel del engaño, vivimos satisfechos con el disfrute de fruslerías pero que, sin embargo, nos conceden una remedo de felicidad. Para el escepticismo irónico de Ribeyro, la búsqueda de la dicha es, inherentemente, ridícula.

B. Cuentos de la realidad dislocada

B1. El mundo fascimular

El tema del doble, de añeja estirpe en las letras oc-

cidentales, es abordado por Ribeyro con venturoso acierto. El texto cumple con los postulados canónicos que exigen un final pasmoso. “Doblaje”, cuento fantástico que transcurre en panoramas anglosajones, se aparta de los modelos clásicos: el Doppelgänger alemán, “William Wilson” de Poe, *El doble* de Dostoievsky, en los que se escenifica la querrela secular entre el Mal y el Bien, o se indaga en los subsuelos de la psicología humana. Esta obra más bien se sitúa en el género de la “ficción fantástica y mundos posibles”, siguiendo la nomenclatura propuesta por Walter Mignolo y en la que el teórico argentino clasifica los libros de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* y *La trama celeste*. Precisamente, “Doblaje” presenta varias analogías con el cuento que da título al último libro citado. El personaje es un pintor londinense obsesionado por la literatura ocultista; resuelto a dar con su doble, viaja rumbo a la lejanía de las antípodas. Luego de infructuosas pesquisas en suelo australiano, desiste proseguir con su labor detectivesca. En vez de retornar a las islas británicas, se involucra con una mesera; cierto día, la invita a su casa de campo, que luce ornada con innumerables mariposas amarillas. Pero la excesiva familiaridad con que Winnie se mueve por las habitaciones, le hace sospechar que ella lo ha estado engañando en su propio techo. Los celos provocan que, violentamente, sea expulsada del recinto. El pintor reingresa a Londres; en el clímax de la narración, descubre varios hechos inexplicables:

Al mirar mis pinceles sentí un estremecimiento: estaban frescos de pintura. Precipitándome hacia el caballete, desgarré la funda: la madona que dejara en bosquejo estaba terminada con la destreza de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro era de Winnie. (95)

La última frase es de una contundencia paradigmática: “Alrededor de la lámpara revoloteaba una mariposa amarilla” (95). Para dilucidar la azorante conclusión, se requiere admitir la ocurrencia de fenómenos ajenos a la lógica racionalista. La respuesta está incluida en el propio cuento:

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. (92)

Entonces develamos la interrogante; el doble del pintor londinense es también un pintor pero que reside en Australia; ambos aman (o amaron) a dos mujeres de idéntica anatomía (Winnie, a su vez, es el sosias de la mujer retratada); el artista inglés sustituyó a su doble, mientras que éste se trasladó a Londres, quizá influido también por algún volumen esotérico para encontrarse con su réplica humana. En un procedimiento similar se basa “La trama celeste” de Adolfo Bioy Casares. El piloto de pruebas Irineo Morris penetra, sin preverlo, en una

realidad que no es la suya. Al aterrizar, sus presuntos compañeros lo desconocen, y es capturado bajo la acusación de espionaje. Lo fantástico se evidencia en que hay una pluralidad de mundos probables; el piloto transgredió las lindes de su realidad conocida para, de manera desventurada, incursionar en otro universo en apariencia igual al suyo, pero en el que le toca representar el papel de traidor. En Ribeyro la simultaneidad ocurre en un punto geográfico específico; no hay el riesgo de un choque entre los mundos gemelos, pero los pensamientos y las acciones forman un entrecruzado sistema de espejos: lo que desea el artífice inglés también es apetecido por el pintor de Sydney, o incluso al revés. Si aceptamos la propuesta de Ribeyro, entonces la identidad personal está en peligro de ser anulada. Al final, todos quedamos reducidos a la condición de mera copia.

B2. UN VOLUMEN EJEMPLAR

La posesión de un objeto supuestamente inofensivo, y que induce una avalancha de calamidades a sus desafortunados propietarios, constituye el argumento de “El libro en blanco”. Pareja idea ya ha sido tratada, por ejemplo, en textos definitivos de las literaturas francesa y argentina como *La piel de zapa* y “El Zahir”. Pero hay diferencias: en tanto que en la novela de Balzac el decrecimiento de la piel de zapa (y con ello el de la vida de su dueño) adviene a cambio de la adjudicación de placeres, y en el cuento de Borges la pertenencia de la moneda concede un recuerdo persistente

que acarrea a la locura, en la narración de Ribeyro el libro en blanco no intensifica ninguna cualidad psicossomática ni tampoco otorga oasis de delicias. Únicamente suscita desgracias: ruinas económicas, pérdidas de empleo, enfermedades cizañosas que se extinguen en el sepulcro. El final confirma la malignidad del ejemplar, mas el origen de la perfidia que encierra permanece en el continente de lo ininteligible.

B3. LA GEOMETRÍA DEL AZAR

El suceso central del cuento se aparta de las reglas, hasta hoy conocidas, que nos sirven para esclarecer los fenómenos naturales. El narrador, un peruano avecindado en Europa, viaja a un pueblo de Bélgica con el propósito de conocer a Ridder, un escritor por él admirado. La conversación destruye la imagen idealizada que de su ídolo se había construido. Cuando parece llegar el final del desilusionante encuentro, el invitado repara en la presencia sorprendente de un objeto familiar. Es un pisapapeles idéntico al que poseía mientras vivía en su patria, y que en una noche lanzó furioso contra unos gatos impertinentes. Al día siguiente lo buscó pero el objeto había desaparecido. El desconcierto aumenta pues el pisapapeles que reposa en una habitación belga y el utensilio extraviado no son idénticos: son el mismo objeto.

¿Cómo fue posible que arribara a ese destino difícil de predecir? Quizá alguien lo halló tirado y por circunstancias azarosas aterrizó en suelo europeo. Mas la declaración de Ridder fortalece la

certidumbre de un hecho absurdo. En una noche, ante sus pies, el pisapapeles cayó en las afueras de su casa. Nadie, en las cercanías, pudo haberlo lanzado puesto que “él vivía completamente retirado” (p. 278). Descartada esta solución racional, es necesario admitir la posibilidad de un acontecimiento extraño. Por cierta contingencia ajena a las leyes de la física tradicional, el artefacto atravesó el espacio transoceánico y por desconocido impulso aterrizó en la casa de Ridder. Si ya el sentido común se opone a aceptar ese desacato, francamente se rebela cuando, ante la pregunta de su visitante de cómo pudo alcanzar tal meta, Ridder le responde: “Usted lo arrojó” (281), palabras con las que termina el cuento. El misterio se torna casi insoluble pues ¿cómo supo el literato belga que el brazo del narrador fue la causa originaria del acto peculiar? Las hipótesis que puedan plantearse, por necesidad, habrán de modificar la percepción de la realidad que diariamente practicamos.

Una considerable parte del cuento transcurre en un ambiente desprovisto de emociones que atraigan la atención del lector acostumbrado a las aventuras novelescas. Pareciera que la acción se sujetara al diálogo entre el autor consagrado y el admirador irrestricto. La entrevista trasluce una triste sensación de aburrimiento; esto cambia cuando aparece el pisapapeles. Del mapa de la realidad entendible, en donde los eventos prodigiosos carecen de verosimilitud, se cruza a la órbita de lo fantástico que, según la célebre definición de Roger Caillois, “es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de

lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”.²

En “Ridder y el pisapapeles” la noción de lo fantástico no obedece a los principios del mismo género practicado por Borges y Bioy Casares. El gran enemigo de los autores argentinos, el azar, ejerce su soberanía en las páginas ribeyrianas.

Desde el comienzo de la historia se menciona el influjo de la casualidad, lo que representa un indicio del rasgo azaroso prevaleciente en el texto. La afición obsesiva por la obra del autor belga nació a causa de un acto fortuito: “cogí al azar un libro de Ridder y no lo abandoné hasta que terminé de leerlo” (278). Resulta también extraño que la acompañante del narrador le confiese el lazo afectivo entre ella y Ridder (madame Ana es su ahijada) sólo al aproximarse a la casa del escritor, y que nunca antes haya efectuado la menor alusión sobre el caso.

La intervención del azar altera incluso las referencias cronológicas y espaciales. La misma literatura de Ridder es muestra evidente de dicha confusión: “Durante un mes pasé leyendo sus obras. Intemporales, transcurrían en un país sin nombre ni fronteras, que podía corresponder a una kermesse flamenca, pero también a una verbena española o a una fiesta bávara de la cerveza” (278). Por eso no es sorprendente la reacción del escritor cuando su idólatra le inquiere acerca de la fecha y el sitio donde se desarrollan sus personajes: “—¿Época?, ¿lugar?” (279). En el universo previsto por Ridder

² Citado por Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, p. 14.

las coordenadas espaciales no están afincadas en ninguna precisión topográfica y el tiempo tampoco se rige por movimientos astronómicos definidos; ese desorden se refleja en la historia que les cuenta a sus convidados:

(...) narró una historia de caza, pero enredada, incomprensible, pues transcurría tan pronto en Castilla la Vieja como en las planicies de Flandes y el protagonista era alternativamente Felipe II y el mismo Ridder. (280)

Pero esa fábula quiere insinuar algo más profundo: la forma del cuento que estamos leyendo es imagen especular de la historia cinagética.³

En “Ridder y el pisapapeles” Ribeyro recurre a uno de los procedimientos típicos de su narrativa: avisar o anticipar lo que posteriormente sucederá en el cuento. El trastrocamiento de lugares, de Castilla la Vieja a Flandes, tiene su correlato ob-

³ En Ribeyro, practicante de una escritura realista, se encu- bre un buen discípulo de Borges. El cuento “El milagro secreto” presenta una construcción especular. El drama- turgo Jaromir Hladík concibe la obra “Los enemigos”, que permanece inconclusa, en donde la acción, aparente- mente interpretada en la realidad externa, se desarrolla en la mente de un personaje. El reloj de la historia marca el avance del tiempo subjetivo. Esa misma prolongación del tiempo subjetivo se refleja cuando Hladík, frente al pelotón de fusilamiento, logra terminar su obra al serle otorgado un año que se mide con el cronómetro del tiem- po mental.

jetivo en la historia del pisapapeles. ¿En dónde se localiza alguna observación sobre un cierto enredo espacial? ¿Cuáles son las licencias que se permitió el escritor peruano?

La superposición de segmentos geográficos incompatibles es aludida en el momento que el narrador se aproxima a la casa del literato:

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. (278)

Esa apariencia no permanece ajena a los móviles buscados por Ribeyro. Puesto que una parte del Perú ha sido incrustada en el país belga, entonces se está anticipando asimismo la difuminación de las barreras temporales. El pisapapeles actúa como un elemento que introduce el desequilibrio en la realidad conocida. Las distancias en el tiempo y en el espacio se comprimen hasta anularse. Del párrafo anteriormente citado se deduce que ambos parajes corresponden a periodos diferentes: el fragmento interpolado al pretérito (cuando se lanzó el objeto) y el paisaje belga al presente (reencuentro con el pisapapeles extraviado).

La coincidencia de las únicas indicaciones cronológicas explícitas puede entenderse desde dos ópticas: la primera revela que la relación es accidental, y por tanto tal suceso no aporta nada a la

comprensión del texto. La segunda, no obstante la insinuada presencia del azar, supone un vínculo ceñido a la estructura narrativa. Aceptando esta última clave, analicemos ambas indicaciones cronológicas. La número uno la escuchamos durante la conversación entre el narrador y su amiga: “—Hace por lo menos diez años que no lo veo —dijo Madame Ana—. Él vive completamente retirado” (278). La número dos surge de la boca de Ridder, en el epílogo, cuando él relata a su invitado la llegada súbita del pisapapeles: “—Yo estaba en el corral, hace de eso unos diez años (...)” (281). La imprecisión en las fechas evita que se establezca una inobjetable certeza temporal; incluso en la relación efectuada por el narrador no se dice cuántos años han pasado desde la noche del incomprensible acaecimiento. Que Ridder haya descubierto el pisapapeles no significa que de manera instantánea haya cruzado las olas del Atlántico; tal vez viajó por los aires a través de extrañas dimensiones.

Lo importante de ser resaltado es la soledad cabal en que ha vivido Ridder durante la década que ha poseído el objeto. James Higgins dice que “no sólo ha creado un mundo que trasciende el tiempo y el espacio, sino que también vive en tal mundo”⁴ Esta aseveración le otorgaría una distinción trascendente, fuera de las normas estatuidas por la realidad concreta. Pero a los críticos se les ha escapado un indicio que fortalece las sospechas de que en Ridder encarna un hombre con poderes demiúrgi-

⁴ James Higgins, *op. cit.*, p. 159.

cos. La voz del narrador nos cuenta: “Era exacto al pisapapeles que me acompañó de 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” (280).

¿Qué misterio hay oculto en el origen del objeto? ¿Por cual razón Ridder finge indiferencia por su discípulo, si con ciertas subrepticias miradas expresa el interés que le despierta?

Una hipótesis válida pudiera ser que Ridder tuvo la seguridad, al encontrar el pisapapeles, de que luego de un tiempo indeterminado el hombre que lo lanzó y él terminarían por conocerse. Así, el pisapapeles le habrá concedido la capacidad de presentir el futuro. Por eso al percatarse del marcado interés que muestra el narrador por el artefacto, de inmediato sabe quién fue su anterior dueño. Si el pisapapeles viajó de Europa a América, ahora retorna al antiguo mundo, como si todo formara parte de un plan cíclico, preconcebido y revelado sólo a los iniciados, o sea, a Ridder.

Subrayemos como final consideración la similitud con el cuento de Bioy Casares, “El lado de la sombra”. Una mujer, Leda, perece en un incendio junto con su gata. Después de varios años, el inglés Veblen, amante de Leda, descubre que el felino ha vuelto a la vida, lo que vaticina, siguiendo las leyes del eterno retorno, la posterior resurrección de la mujer. En el cuento analizado el pisapapeles pronostica la reunión entre ambos hombres; el aterrizaje del objeto es el primer suceso de un fenó-

meno que culmina en el presente de la narración. Pero mientras que en la obra del escritor argentino lo fantástico cerrará su ciclo en el porvenir, en “Ridder y el pisapapeles” concluye en el final de la historia. A pesar de los esfuerzos de Ribeyro por hacernos creer la ausencia de lógica, hemos descifrado el engaño: en el seno del pretendido azar, predomina la fuerza de un orden que vuelve explicable a la ficción.

4. LA RESURRECCIÓN POSIBLE

“Demetrio” representa un caso insólito en la narrativa ribeyriana ya que es la única obra en donde el autor explora el tema de la vida después de la muerte. Para lograr una mayor eficacia, se ubica la acción en un panorama que, por estilizado, adquiere convincente verosimilitud. El protagonista, Marius Carlen, cuenta los extraños fenómenos ocurridos tras el aparente fallecimiento de su amigo, Demetrio von Hagen. Y se califica como aparente porque hay numerosos indicios que conducen a la suposición de un factible renacimiento desde las cenizas del sepulcro. La primera frase: “Dentro de un cuarto de hora serán las doce de la noche” (481) enciende la expectación por lo que, con seguridad, va a suceder. Ribeyro obedece uno de los mandamientos esculpidos por el género de horror; con el tañido de las campanas de medianoche, las sepulturas habrán de liberar a sus cadavéricos inquilinos, y uno de ellos, lo que atemoriza a Marius Carlen, puede ser el espectro del extinto Demetrio. La creencia en la inminente aparición de la visita

indeseable fija el ápice de una serie de investigaciones que iluminan el invisible envés del mundo sensorial. El narrador presiente el cumplimiento de la fatal profecía articulada por el difunto: “El 10 de noviembre de 1953 visité a mi amigo Marius Carlen” (481). Esa fecha ha llegado: es el hoy de la historia y en alguno de los quince minutos restantes, tiempo transcurrido durante el relato de la ficción, el muerto retornará a la tierra de los vivientes.

Tal es la expectativa creada en las líneas iniciales del cuento. Pero hay más. El enigmático diario escrito por Demetrio se aleja de la acostumbrada consignación de nimiedades producidas en el presente. El volumen contiene las acciones que emprenderá su artífice en el futuro; pero lo notable es que en ese tiempo el profeta ya se habrá disuelto en los abismos de ultratumba. Si Demetrio murió el 2 de enero de 1945 ¿cómo podrá actuar en una época que no le compete vivir? Marius se enteró mediante una nota periodística de la curiosa peculiaridad del diario; las inquisiciones, lo sabe desde el comienzo, culminarán en una disyuntiva: los periodistas tal vez cometieron un yerro en el establecimiento de las fechas, y por tanto el texto puede catalogarse como una simple fabulación. Pero si los datos cronológicos son exactos, entonces se trata “más bien del principio de un interesante enigma” (481), de un rompecabezas que desafía los límites impuestos por el realismo y que sólo admite una explicación normada por los preceptos de lo fantástico.

Ahora bien, la reacción primera de Marius, aún adherido a la confianza en el curso inmutable de los

hechos cotidianos, es descartar cualquier asomo de anormalidad:

Si bien no lo veía [a Demetrio] desde la última guerra, conservaba de él un recuerdo simpático y siempre me pareció un hombre probo, sin mucha fantasía e incapaz de cualquier mixtificación. (481)

Con esta declaración se pretende convencernos de que Demetrio proyectó su diario a manera de ejercicio lúdico, sin buscar una finalidad perversa y desafiante de los mandatos naturales que niegan la resurrección material. La actitud escéptica de Marius cambia al leer las páginas casi ilegibles del manuscrito. Allí se predicen actos que puntualmente se consumaron: la asistencia a un sepelio en 1948, un viaje al Museo Nacional de Oslo en 1949, una aventura con una mujer alemana en 1951. La exactitud enfermiza efectuada por el obsesivo detective en la verificación de las pistas nos hace dudar de su cordura y, por consiguiente, en la credibilidad de su informe, con lo que se incrementa la ambigüedad del cuento.

La dilucidación de los incidentes refractarios a someterse al juicio de la lógica es buscada en la intersección de los tiempos objetivo y subjetivo:

El calendario oficial me ha llegado a parecer, después de lo ocurrido, una medida convencional del tiempo, útil solamente como referencia a hechos contingentes (...) pero completa-

mente ineficaz para medir el tiempo interior de cada persona, que es en definitiva el único tiempo que interesa. (...) Es factible vivir días en minutos e inversamente minutos en semanas. (...) Lo que no me explico es cómo puede trasladarse esta duración subjetiva al campo de la acción, cómo se concilia el tiempo de cada cual con el tiempo solar. Es muy corriente pensar muchas cosas en un segundo, pero ya más complicado hacerlas en ese lapso. Y lo cierto es que Demetrio von Hagen hizo muchísimas cosas en su tiempo personal, cosas que se cumplieron sólo después en el tiempo real. (483)

El personaje ve con diferente criterio a una realidad que parecía ser hechura de la concatenación de coincidencias fortuitas. Ya no apuesta por el ámbito donde perecen las cosas bajo el ritmo del reloj físico. Ahora está persuadido de que la experiencia interior de cada individuo posee una realidad más intensa: su tiempo se expande en infinitas partículas de sustancia eterna. Sin embargo, el problema se resiste a tolerar una solución metafísica: si el tiempo predicho en el sueño de la escritura se realiza en el tiempo de una vigilia todavía increada, entonces debería aceptarse que Ribeyro recurrió a las tesis idealistas para fundamentar la intriga. Esta suposición resulta inadmisibles puesto que el fabulador peruano, como se comprueba en la mayoría de sus páginas, está arraigado en el orbe irrefutable de lo concreto y jamás reniega de su vocación realista.

De nuevo, al igual que en “Doblaje”, la respuesta descansa en la multiplicidad de mundos posibles. En uno de ellos, que designaremos con la letra A, Demetrio muere el 2 de enero de 1945 sin haber escrito ninguna línea. En B, registra en las hojas del diario sus actos de cada jornada: es un hombre vivo que transita con normalidad por una existencia ubicada más allá de 1945. Se supone que ambos universos siguen una ruta paralela, sin el riesgo de establecer contacto físico. Pero en “Demetrio,” por causas desconocidas, ambos planos A y B confluyen en un mismo cosmos C: el escenario donde Marius Carlen redacta la historia que estamos leyendo. Esta teoría se refuerza con varias señales. Cuando el narrador escudriñó el diario, dijo: “Se hablaba allí de viajes prodigiosos” (481), acaso peregrinajes a través de las coordenadas espacio-temporales. Asimismo se refiere que “Demetrio murió misteriosamente en una taberna de Amberes” (481); en ese momento pudo desaparecer del mundo A y haber efectuado el “viaje prodigioso” al mundo B.

Las últimas líneas signan la culminación de la espera. Justo en el instante en que las manecillas del reloj anuncian las doce de la noche, alguien toca a la puerta. La frase final “Demetrio está aquí...” (483) confirma que para Marius Carlen no hay duda sobre la identidad del visitante. Opuesto al convencimiento del personaje, James Higgins deshecha que haya un epílogo de filiación fantástica:

Sin embargo, el lector no puede estar seguro de que realmente se trate de Demetrio, ya que

no hay ninguna prueba objetiva de que sea así, y dado que el pasaje pone en evidencia la predisposición del narrador a sugestionarse, cabe la posibilidad de que éste haya llegado a creer lo que quiere creer.⁵

Esta opinión empobrece la ambigüedad de la obra. Pero, al contrario, al terminar el cuento justo antes de que se abra la puerta, se permite proponer diferentes interpretaciones pues se cumple lo llamado por Oscar A. Hahn “un desenlace in absentia, en el sentido de que el lector del cuento es capaz de completar unívocamente, fuera del texto, el desenlace que le ha sido escamoteado”.⁶ Para un lector realista, el visitante nocturno será una persona indeterminada, pero de ningún modo el difunto. Por otro lado, para los devotos de la literatura fantástica, Demetrio ha penetrado en una realidad de la que debiera estar excluido, violentándose, así, el orden natural y nuestra confianza en las leyes divinas que pregonan la separación, indiscutible y definitiva, de las existencias terrenal y de ultratumba.

El argumento de “Demetrio” guarda cierto parentesco con la trama de “La pata de mono”, del inglés W. W. Jacobs. La extremidad del antropoide

⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁶ “El motivo de los mundos comunicantes”, *Texto crítico*, número 7, p. 123. El ensayo analiza el uso de esa técnica en el cuento de Julio Cortázar “Continuidad de los parques” y cita como ejemplos adicionales “La lluvia de fuego”, de Leopoldo Lugones, y “El sur”, de Jorge Luis Borges.

dimana poderes que lo erigen en un talismán capaz de satisfacer únicamente tres deseos de su dueño. El señor White primero pide que se le otorguen doscientas libras, cantidad que obtiene pero a un costo trágico: es el monto de la indemnización por el fallecimiento de Herbert, su hijo, muerto a causa de un accidente laboral. El segundo deseo invoca que el vástago reviva. El suspenso crece cuando se oyen fuertes ruidos por toda la casa; Herbert, al igual que Demetrio, acaso despertó del sueño de la muerte. Cuando el portón está a punto de abrirse, el señor White, arrepentido y espantado por su osadía, pide el último deseo: cesan los ruidos, ve que el umbral de la mansión está desierto. Otra vez el dilema del desenlace in absentia. O todo fue una suma de casualidades sin trabazón alguna y la pata de mono es un fraude (final realista), o, en efecto, el amuleto usurpa la soberanía sobre la vida y la muerte. La pata de mono y el diario (que a diferencia del volumen en “El libro en blanco”, causante de repetidas desgracias, confiere la resurrección de la carne) operan funciones milagrosas: son vehículos para destacar el hecho de que hay zonas indiscernibles de la realidad, fenómenos que se resisten a ser descifrados con elucidaciones emanadas de la costumbre.

5. El sonido de la agonía

ARGUMENTO

DE ACUERDO A JAMES HIGGINS, éste es el más sombrío cuento escrito por Ribeyro.¹ También en obras como “Los otros” y “El ropero, los viejos y la muerte” la extinción de la vida es el tema central pero, a diferencia de ellas, en “Nada que hacer, Monsieur Baruch” contemplamos con íntima mirada el proceso, lento y amargo, del fenecimiento humano. Prosélito de una línea narrativa que ha explorado con ventura el desconcierto mental que precede a la muerte (Hermann Broch en *La muerte de Virgilio*, William Faulkner en *Mientras agonizo* y Ambrose Bierce en el cuento “Un suceso sobre el río Owl”), el autor nos sumerge en la mente agonizante de un individuo devorado por el anonimato esparcido en las megalópolis modernas. Monsieur Baruch es un inmigrante de sangre judía que, abandonado por su adúltera mujer, se arruina económicamente y se resigna a soportar una existencia de anacoreta urbano. Cierta día, resuelve finiquitar la tortura de vivir y se corta la garganta. Las imágenes convocadas por los recuerdos durante el trance del perecimiento nos revelan la infelicidad de una vida plana, sin relieves, sólo colmada por una mezquina monotonía. La riqueza de tales imágenes, como se verá, descansa en el simbolismo que de ellas se deriva.

¹ James Higgins, *op. cit.*, p. 105.

ESTRUCTURA NARRATIVA

El cuento principia y concluye con la descripción del cadáver yacente en el suelo, por lo que James Higgins establece que el texto posee una estructura circular. El párrafo liminar nos presenta una escena en donde parece que Monsieur Baruch aún habita el mundo de los vivos, pero la última frase nos sorprende con una noticia mortuoria: “Pero éste, a pesar de encontrarse muy cerca de la puerta y con los ojos puestos en ella, no podía interesarse por esos asuntos, pues desde hacía tres días estaba muerto” (288). El párrafo final narra el descubrimiento del cuerpo exánime; la desesperación reflejada en el brazo extendido y la atmósfera pútrida que rodea a Monsieur Baruch remarcan su miseria física y moral. Prosiguiendo con la analogía geométrica, si los extremos del círculo ficcional que es el cuento están poblados por la muerte, el interior de la órbita cerrada es el espacio donde transcurren la acción externa (casi nula, pues el comerciante judío permanece en una inmovilidad casi absoluta) y los pensamientos crepusculares del suicida. Además, el círculo es la clara imagen de la uniformidad, de una vida agobiada por el hastío. Su muerte solitaria es la consecuencia final y quizá justa de una existencia que evadió el trato con los semejantes.

ARQUITECTURA DE SÍMBOLOS

La pericia demostrada por Ribeyro para construir arquitecturas simbólicas (por ejemplo, en “Cuando arde la vela” y “Al pie del acantilado”) alcanza en esta historia fúnebre notable perfección. La multi-

plicidad de los símbolos, en vez de entenebrece la claridad narrativa —uno de los principales atributos del escritor peruano— confiere al texto literario mayor ahondamiento en las fases agónicas de la conciencia.

Señales proféticas de la muerte. El hecho de que el cuento invierta el orden tradicional de la narración, pues desde el comienzo sabemos que el protagonista se ha transformado en cadáver, nos produce la expectativa de conocer los incidentes que llevaron a la muerte a Monsieur Baruch. Similarmente a las historias policiacas, es necesario descubrir a un hipotético criminal. Para ello, el autor nos traslada al pasado inmediato en donde prevalece una atmósfera anodina; no existen señas evidentes de que vaya a ocurrir un suceso violento. Sin embargo, de forma indirecta, casi no perceptible, el narrador introduce síntomas que anuncian la posibilidad de un infortunio. Así sucede cuando efectúa el trazo corporal del personaje; en su propia anatomía, corroída por la marchitez, está dibujada la adyacente presencia de la muerte: “(...) su nariz, que él siempre consideró con cierta conmiseración debido a su tendencia a encorvarse con los años, le pendía ahora entre las mejillas como una bandera arriada en señal de dimisión” (290). La actitud de renuncia lo lleva a pretender un acto suicida. Ribeyro da un rodeo para no mencionar de modo franco la palabra suicidio y sus derivados; esto con el fin de que la imaginación del lector pueda deducir los deseos de Monsieur Baruch por las acciones relatadas. Dicha táctica la descubrimos cuando, después de haberse

hendido la garganta, decide esperar a la muerte en un lugar adecuado a tal vicisitud:

(...) mejor era extenderse en el sofá de cualquiera de las poblaciones y fundar con ese gesto una nueva pieza en su casa, la capilla mortuoria, pieza que desde que llegó sabía que existía potencialmente, asechándolo, en ese espacio simétrico. (219)

La nariz decadente y “la capilla mortuoria” son signos de un evento trágico que habrá de llegar con prontitud. Para el inquilino la búsqueda del final de su vida principió desde que su mujer lo traicionó. La víctima y el verdugo son la misma persona, mas como éste no es un relato policiaco la historia no concluye aquí.

El sonido y la agonía. El silencio y la soledad que están asilados en el apartamento de Monsieur Baruch se contraponen, durante la tribulación de los finales estertores, a los sonidos escuchados en la mente del moribundo. La fluctuación del ruido mental y el silencio físico desplaza el rumbo de la historia a distintos ejes temporales. El presente está adherido a la ausencia de sonoridad y a la falta de presencias humanas. El pretérito es una oscura caverna de la que emerge un estrépito de recuerdos; confusas y entretejidas en un sistema de símbolos funestos, tales remembranzas sintetizan la vida y la muerte miserables de Monsieur Baruch.

Escasos son los ruidos que se oyen en el mundo concreto. El televisor de Madame Pichot, pero

sobre todo las repetidas apariciones de la sirena de un carro de bomberos (290, 291, 292) tienen por función remarcar la soledad del protagonista.²

Asimismo, señalan las ataduras a la realidad y por ende a una existencia que cada segundo prosigue consumiéndose.

Sin embargo, la oposición silencio/sonido se produce por primera vez antes de haberse infligido la lesión mortífera. En medio del mutismo nocturno advierte un clamor desconcertante:

(...) volvió a sentir ese pequeño ruido en el interior de su cráneo, que no provenía, como lo había descubierto, del televisor de Madame Pichot ni del calentador del señor Belmonte ni de la máquina en la cual el señor Ribeyro escribía en los altos: era un ruido semejante al de un vagón que se desengancha del convoy de un tren estacionado e inicia por su propia cuenta un viaje imprevisto. (290).

² En el ensayo “Acerca de una colección desconocida de relatos de Gabriel García Márquez”, Donald McGrady dice, en su análisis de “La otra costilla de la muerte”: “Otro repetido elemento sensorial es el canto del grillo, el cual sirve aquí, igual que en otros cuentos de García Márquez, para subrayar la soledad de la persona que lo oye” (*García Márquez*, varios autores, edición de Peter Earle, Taurus, serie “El escritor y la crítica”, Madrid, 1981, p. 64).

Puesto que ya ha decidido suicidarse, empieza la separación creciente de la realidad externa. El ruido que nace en su interior anticipa el vértigo de estridencias que penetrará en su cerebro durante la agonía. Según el juicio de James Higgins: “La imagen del tren es un motivo clave, porque la vida errante de monsieur Baruch no ha sido sino una larga y continua huida de una realidad que lo aterra”.³ Pero el crítico anglosajón soslaya el sentido secreto de esa imagen, pues el periplo que está por comenzar trasladará al suicida por los dominios de la muerte.

Luego de que monsieur Baruch se derrumba en el piso, la lucidez de la vigilia retrocede ante el fragor de las escenas que se suceden en la pantalla mental:

(...) Monsieur Baruch sintió una vez más la sirena de los bomberos, pero acompañada esta vez por el traqueteo del vagón que se desengancha y acelerando progresivamente se lanza por la campiña rasa, sin horario ni destino, cruzando sin verlas las estaciones de provincia, los bellos parajes marcados con una cruz en las cartas de turismo, desapegado, ebrio, sin otra conciencia que su propia celeridad y su condición de algo roto, segregado, condenado a no terminar más que en una vía perdida, donde no lo esperaba otra cosa que el enmohecimiento y el olvido. (292)

³ James Higgins, *op. cit.*, p. 103.

La coincidencia de la sirena de los bomberos y el ruido del vagón representa el vaivén entre la vida y la muerte. Aturdido por los efectos de la herida, toda sensación corporal es revocada; esto pasa cuando escucha el ulular exterior. Pero, todavía, en este punto, conserva un asidero que lo ata a la existencia terrenal. Por lo que concierne a las coordenadas espacial y temporal, no ha habido cambios. El espacio donde se ubica la historia aún es la triste habitación de monsieur Baruch. El presente narrativo es el tiempo respirado en el texto. En el momento que el oído percibe el estruendo del vehículo ferroviario, acaece la penetración a desconocidos panoramas en las dimensiones del espacio y del tiempo. Ya no estamos en el desolado apartamento parisino. En este instante, mediante una mirada que ha desviado su foco de percepción de la realidad objetiva, observamos un paisaje que pertenece, a todas luces, a la esfera de la subjetividad. Al no sentir ninguna actividad fisiológica —preludio del cese vital— las energías de la mente son desencadenadas.

La velocidad presurosa con que se mueve el tren abstracto y lo anárquico de la ruta indican el arranque de la agonía. En apariencia, los rieles conducen a parajes que si bien es imposible distinguir con claridad, no dejan de poseer cierta belleza. Mas hay signos inquietantes. Las cruces en un primer plano son simples marcas geográficas pero en un segundo avisan circunstancias amenazadoras. Metafóricamente, significan la tumba que lo espera en el término del viaje, esto es, en la muerte cabal. No

asoman huellas esperanzadoras de una salvación transmundana. Monsieur Baruch se desprende de su vida sensitiva para, con rapidez acelerada, discurrir por los senderos de la muerte hacia la nada absoluta.

Antes, empero, el tren hace varias escalas en las estaciones de los recuerdos:

Tal vez sus párpados cayeron o el globo de sus ojos abiertos se inundó con una sustancia opaca, porque dejó de ver su casa, sus armarios y sus mesas para ver nítidamente, esta vez sí, inesperadamente, a la luz de un proyector interior, maravillosamente, las camas en las que había dormido los últimos años (...) Camas de hoteles, pensiones, albergues, siempre estrechas, impersonales, ásperas, ingratas, que se sucedían rigurosamente en el tiempo, sin que faltara una sola, y se sumaban en el espacio formando un tren nocturno e infernal, sobre el que había reptado como ahora, durante noches sin fin, solo, buscando un refugio a su pavor. (292)

La frase simbólica “a la luz de un proyector interior” permite intuir que la superficie neblinosa donde dormitan los acontecimientos del pasado va a ser iluminada con la lámpara del recuerdo. A través de la pupila de la mirada agónica, luego de que los sonidos de la realidad natural se han apagado ante el zumbido de la acústica interna, presenciamos el despertar de algunas imágenes que ha registrado

la memoria atormentada de monsieur Baruch. La hilera de camas que se precipitan por el teatro de la reminiscencia, aviva y actualiza la impresión de desarraigo impregnada en cada átomo de su ser. Pues el hecho de residir en muchas partes equivale a la posesión de una naturaleza fragmentada, a la carencia de identificación con un espacio que sea reconocido como propio y que, en consecuencia, pueda ser visto como dador de seguridad y abrigo protector. Su errancia permanente, prenda distintiva de la raza de Sión, destaca la índole apátrida que lo caracteriza. El tren ahora desfila por la noche del pasado.⁴ La insoportable angustia que siempre ha padecido se extiende por todas las horas. El infierno pasado y actual esparcirá también su lumbre incesante por el futuro del huraño personaje. A menos que apague su pavor con el suicidio. luego de que los sonidos de la realidad natural se han apagado ante el zumbido de la acústica interna, presenciamos el despertar de algunas imágenes que ha registrado la memoria atormentada de monsieur Baruch. La hilera de camas que se precipitan por el teatro de la reminiscencia, aviva y actualiza la impresión de desarraigo impregnada en cada átomo de su ser. Pues el hecho de residir en muchas partes equivale a la posesión de una naturaleza fragmentada, a la carencia de identificación con un espacio que sea reconocido como propio y que, en consecuencia, pueda ser visto como dador de seguridad y abrigo protector. Su errancia permanente, prenda distintiva de la raza de Sión, destaca la índole apátrida que lo caracteriza. El tren

ahora desfila por la noche del pasado.⁴ La insoponible angustia que siempre ha padecido se extiende por todas las horas. El infierno pasado y actual esparcirá también su lumbre incesante por el futuro del huraño personaje. A menos que apague su pavor con el suicidio. “

Todos sus rutinarios años han sido una experiencia atroz ya que, tras la referencia infernal, inmediatamente se hacina en su cerebro un desordenado concierto de voces que semejan melodías populares; éstas “resumen su tragedia personal”

4 Otra resonancia con la obra del narrador colombiano es el símbolo del tren. En “La otra costilla de la muerte” un hombre, cuyo hermano acaba de morir, sueña que viaja en un tren por paisajes, según el juicio de Donald McGrady, de naturaleza surrealista: “El hombre viaja en tren a través de este paisaje, y su hermano corre detrás, procurando en vano alcanzar el vagón, acabando por caer al suelo con la boca cubierta de espuma. Aquí el tren claramente representa la marcha de la vida, y la caída del hermano corresponde a su muerte” (*op. cit.*, p. 63) Sin embargo, hay diferencias fundamentales. Mientras que en el relato de García Márquez el soñador no es el personaje fallecido, sino un ser que una vez terminada la pesadilla volverá a una vigilia sin contratiempos fúnebres, en “Nada que hacer, monsieur Baruch” el protagonista de los ámbitos de la vida y la muerte es el mismo actor. Pero aquí no terminan las semejanzas entre ambos autores. Así como en su obra magna García Márquez se incluye escribiendo en una habitación, Ribeyro se presenta como un vecino de monsieur Baruch que también realiza el acto de la escritura.

pues “la historia de Monsieur Baruch es la tragedia banal del mediocre hombre medio”.⁵ En suma, los sonidos que vibran en el timbre de la subjetividad han hecho aflorar un torrente de desdichas acumuladas. En el tiempo de la muerte progresiva, el pasado ingrato se amalgama con un presente de parecido rigor.

De vuelta a la certeza de la existencia biológica, la calma en que reposa la realidad circundante, en lugar de sosegarlo después de ser casi asfixiado por la zozobra de la agonía, incita el surgimiento de una desazón paulatina: “Y ese silencio en el que flotaban ahora los objetos familiares era peor que la ceguera” (293). La semejanza entre la vida y su inseparable envés, que es la muerte, se ha resuelto en una afinidad no exenta de contradicción:

(...) algún ruido, por leve o estridente que fuere, lo rescataría de ese mundo de cosas presentes y silenciosas, que privadas del sonido parecían huecas, engañosas, distribuidas con artificio por algún astuto escenógrafo para hacerle creer que seguía en el reino de los vivos. (293)

Monsieur Baruch supone que si escuchara alguno de los ruidos usuales, ello indicaría haber regresado a la soledad cotidiana. Los sonidos adquieren, por lo tanto, significados opuestos. Al volver en sí, cualquier fenómeno sonoro servirá como marca de sobrevivencia, mientras que la palpitación acústica-

⁵ James Higgins, *op. cit.*, p. 101.

ca, durante los momentos de inconsciencia, conjura con tenacidad a la muerte. La vida en silencio es sinónimo de estar muerto; lo que monsieur Baruch no sabe es que siempre ha vivido como un espectro, como un fantasma invisible al que rodea una sociedad insensibilizada ante el penar ajeno.

No deja de ser patético que él ansíe escuchar el televisor de Madame Pichot. Las barreras psicológicas que le han obstaculizado relacionarse con sus prójimos ahora le impiden rogar ayuda. Por un perverso acto reflejo, Madame Pichot ha dejado de ser una persona concreta para transformarse en el barullo emitido por un aparato electrónico. La situación de la mujer también presenta ribetes de patetismo. Ella prefiere aislarse de sus vecinos para encontrar falaz refugio en un mundo ficticio y alienante. Sin duda, para Ribeyro el nivel de máxima incomunicación que reina en nuestra modernidad tiene como aliada a la televisión.

Los últimos ruidos escuchados en la realidad física son los pasos que resuenan en los corredores del edificio. Esos pasos que “nunca terminaban de acercarse” confirman que la vida continúa su normal desarrollo, indiferente al trance agónico de monsieur Baruch. La puerta del departamento, a través de la cual escucha las pisadas que se alejan, constituye una señal concreta de la muralla que, empecinadamente, edificó para eludir la invasión de intrusos al coto cerrado de su intimidad. La retribución que merece una conducta misantrópica, plena de temor ante el roce humano, es el morir en la penumbra de la soledad existencial.

El agua primordial. La rotación incontenible con que giran todos los objetos de su habitación implica el desvanecimiento del orden, el término de la armonía, el crepúsculo de la nítida percepción de las relaciones corporales con el mundo externo. Suprimida la energía que impulsa el movimiento vital de la anatomía humana, sólo resta el dinamismo de una mente en franco descenso a regiones singulares. La inmersión en el mar de la memoria lo transporta a una geografía al principio angustiosa por inestable y que se torna, después, en una visión de quietud plena:

Apenas sentía la presencia de su cuerpo flotando en un espacio acuoso o inmerso en el fondo de una cisterna. Nadaba ahora con agilidad en un mar de vinagre. No, no era un mar de vinagre, era una laguna encalmada. Trinaba un pájaro en un árbol coposo. Discurría el agua por la verde quebrada. Nacía la luna en el cielo diáfano. Pacía el ganado en la fértil pradera. Por algún extraño recodo había llegado al paisaje de los clásicos, donde todo era música, orden, levedad, armonía. Todo se volvía explicable. (294)

El simbolismo del agua como manantial de vida ha sido considerado desde los tiempos de la antigüedad clásica. Para aclarar el significado del pasaje anterior nos apoyaremos en las tesis de Jung:

La vida proviene del agua... Todo cuanto vive se eleva, como el sol, desde el agua y por la

noche, también como el sol, se sumerge en el agua. Nacido de las fuentes, de los ríos, de los mares, el hombre llega al agua de la Estigia para poder entrar en la jornada nocturna del mar. El deseo expresado con esto es el de que la negra agua de la muerte sea el agua de la vida; esa muerte, con su frío abrazo, podría ser el seno de la madre, así como el mar devora al sol, para, empero, volver a sacarlo del seno materno (motivo de Jonás).⁶

Para monsieur Baruch, la muerte se traduce en el deseado retorno al paraíso perdido, al microcosmos que es el útero materno donde la seguridad campea y defiende al hombre-feto de los peligros y trampas tendidas por el mundo salvaje. El paisaje arquetípico contrasta de manera radical con la abundante imperfección que el protagonista encontró a su alrededor. La endeblez de los propósitos humanos se manifiesta en su experiencia personal. La traición conyugal desintegra la frágil utopía que él mismo se había inventado.

La imagen del líquido elemento, además de sugerir el buceo en las aguas subterráneas de ultratumba, estimula igualmente el advenimiento de un caudal de escenas mentales que parecieran (o desearan) ser la rescritura del drama de sus días. Al mismo tiempo de ser el efecto de móviles psíquicos impenetrables, el espectáculo de esplendidez bucó-

⁶ Citado por Harry M. Campbell y Ruel E. Foster en *William Faulkner*, Shapire, Buenos Aires, 1954, p. 78.

lica es creado por la voluntad de querer enmendar los múltiples yerros cometidos en su vida, aunque esto sólo será realizable en el terreno de la fantasía. En un intento por reproducir el flujo de conciencia del moribundo, los deseos incumplidos de monsieur Baruch se vierten en frases privadas de signos de puntuación transmitiendo, con tal artificio, la ilusión del aceleramiento de la agonía. Frente a la presencia cercana de la muerte, el hombre se acobarda y, en un anhelo paradójico que condensa su pusilanimidad esencial, quisiera no haber practicado el rito suicida, postergarlo tal vez para siempre y continuar padeciendo la dureza de la soledad. Para su desgracia, según dice el título, ya no hay nada que hacer.

Salvo morir. La frase “Y todo era además posible” (295) expresa el engaño sufrido por el anciano. No habrá redención. Los últimos deseos concluyen en acciones truncas: “Monsieur Baruch se puso de pie, pero en realidad seguía tendido. Gritó, pero sólo mostró los dientes. Levantó un brazo, pero sólo consiguió abrir la mano” (295). De parecido modo que los personajes solitarios y afligidos representados en la estremecedora iconografía de Francis Bacon, del grito manado de la angustia únicamente escuchamos un silencio o(do)ntológico que simboliza, en la lúgubre narración, el remate de la vida y el comienzo de una eternidad disuelta en las arenas de la nada.

Dos breves conclusiones

CASI TODOS LOS PERSONAJES infantiles inventados por Ribeyro afrontan destinos adversos. Efraín y Enrique, los gallinazos sin plumas, aunque se libraron del viejo represor, no cuentan con la malicia requerida para sobrevivir en un medio social implacable que, con seguridad, los transformará en delincuentes. Ramón, el vengador de “Scorpio”, termina por cometer su primera transgresión: asesino involuntario, podemos adivinar el remordimiento que lo atormentará por siempre. El niño de “Por las azoteas” vive, durante pequeña temporada, la aventura de la libertad, pero el rígido orden colectivo, del que su familia es un mero engranaje, lo somete a la fidelidad metódica de sus reglas castrantes: en la adultez será un hombre incompleto pero aceptado por la sociedad. Solamente el protagonista de “Página de un diario” habrá de evadir un futuro desdichado. A diferencia de los otros personajes, incluido el actor de “Los merengues”, la imagen de la figura paterna, sin importar que el padre haya muerto, le proyectará un lazo de indestructible fortaleza. Si atendemos al hecho de que el relato tiene matices autobiográficos, entonces el hombre que recuerda el fallecimiento de su progenitor es el propio Ribeyro y, por tanto, la pluma simboliza su futura carrera de escritor.

El poder creativo de Ribeyro le permitió ahondar en la atormentada psicología de esos rostros

hundidos en la insignificancia del anonimato, y que con la belleza de un lenguaje literario expresado en una gramática de símbolos, eleva sus problemas a un plano universal. La discriminación racial, el rencor, la violencia, el egoísmo, forman una masa de purulentas bajezas que horadan la dignidad humana. La multitud de seres que pueblan las ficciones comentadas no pueden escapar del determinismo social circundante. Tal vez podría acusarse al autor de practicar un intransigente conservadurismo. Pero en lugar de ser un reaccionario anacrónico, Ribeyro es un profundo conocedor del alma del hombre y sabe, como buen escéptico, que todo esfuerzo por intentar escapar del propio destino es vano.

*Tempe, Arizona,
diciembre de 2001*

Bibliografía

Obras citadas de Julio Ramón Ribeyro

CAMBIO DE GUARDIA, Tusquets (Andanzas), Barcelona, 1994.

CUENTOS COMPLETOS (prólogo de Alfredo Bryce Echenique), Alfaguara, Madrid, 1994.

LA CAZA SUTIL (ensayos y artículos literarios), Editorial Milla Batres, Lima, 1976.

Obras citadas sobre Julio Ramón Ribeyro

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, (volumen II), Fondo de Cultura Económica, México, primera reimpresión de la quinta edición, 1987.

BURGOS, FERNANDO. *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México, xxx.

COULSON, GRACIELA, "Los geniecillos dominicales o el parricidio necesario", en *Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, número 7, 1977, pp. 154-163.

ELMORE, JAMES. *Los muros invisibles y la modernidad en la novela del siglo XX*, Mosca azul editores, Lima, 1993.

HIGGINS, JAMES, *Cambio social y constantes humanas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1991.

LUCHTING, WOLFGANG A., *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1971 (Presentación de Julio Ortega).

- “Ribeyro: El ropero, los viejos y la muerte”, en *Texto crítico*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, número 7, 1977, pp. 154-163.
- ORTEGA, JULIO. “Los cuentos de Ribeyro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, pp. 128-145.
- OVIDEO, JOSÉ MIGUEL, “Ribeyro, o el escepticismo”, en *Escrito al margen*, Premiá (Colección La red de Jonás), México, 1987.

Otras obras consultadas

- AMORÓS, ANDRÉS, *Introducción a la novela contemporánea*, Red Editorial Iberoamericana, México, 1993.
- CAMPBELL, HARRY M. Y Foster Ruel E., *William Faulkner*, Shapire, Buenos Aires, 1954.
- GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO. *El cuento peruano (1942-1958)*, Ediciones Codé, Lima, 1991.
- HAHN, OSCAR A., “El motivo de los mundos comunicantes” (Sobre “Continuidad de los parques”), en *Texto crítico*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, número 7, 1977.
- MCGRADY, DONALD, “Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez”, en *García Márquez*, varios autores, Taurus, edición de Peter Earle, (Serie El escritor y la crítica), Madrid, 1989, pp. 60-80.
- MENTON, SEYMOUR. *El cuento hispanoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- TODOROV, TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá (La red de Jonás), México, traducción de Silvia Delphy, 1987.

TOURNIER, MICHEL, *El vuelo del vampiro*, Fondo de
Cultura Económica, México, traducción de José
Luis Rivas, 1988.

Índice

Prefacio ~ 9

Introducción ~ 11

1. Imágenes de la infancia ~ 15

2. La derrota ineludible ~ 35

3. Una trilogía sublevante ~ 61

4. Cuentos de lo fantástico ~ 81

5. El sonido de la agonía ~ 103

Dos breves conclusiones ~ 119

Bibliografía ~ 121

Julio Ramón

Ribeyro: cinco claves

de su cuentística, obra de Gerardo García

Muñoz, se terminó de imprimir el 19 de septiembre

de 2003 en los talleres de Gráfica Impreza

Río Yaqui 1283, Colonia Las Magdalenas,

27010 Torreón, Coahuila

El tiraje constó de 500

ejemplares.

Sin renunciar al uso de un estilo rico, literario al fin, Gerardo García Muñoz trata en este ensayo de encaminar al lector hacia una obra con potencia irregateable. Por primera vez en México un crítico dedica toda una cala a examinar la cartografía trazada por Julio Ramón Ribeyro, una cartografía literaria donde destacan la frustración, la supervivencia, el dolor, la barbarie y el caos impuesto por condiciones socioeconómicas tan desiguales que los seres se animalizan hasta configurar un fresco darwiniano pintado verbalmente por la mano experta de Ribeyro, acaso el mejor cuentista en la historia del Perú, Premio Juan Rulfo 1994 y, sin duda, un autor imprescindible de Latinoamérica.

GERARDO GARCÍA MUÑOZ (Torreón, Coahuila, 1959) es ensayista y narrador. Ha publicado *El sueño creador*, *El almirante redivivo y otros ensayos* y *Las paráfrasis plásticas de Alberto Gironella*. Entre otras, ha colaborado en las revistas *Semiosis*, Universidad de México, *Texto crítico*, *Acequias* y *Arteletra*. Ha sido profesor de literatura en la Universidad Iberoamericana Torreón, es maestro en Artes por la Universidad Estatal de Nuevo México en Las Cruces y actualmente estudia el doctorado en Letras en la Universidad Estatal de Arizona en Tempe.