

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSTGRADO

**El Mundo de la literatura en Solo para fumadores (1987),
de Julio Ramón Ribeyro**

TESIS

para obtener el grado académico de Doctor en Literatura Peruana y
Latinoamericana

AUTOR

Antonio Raúl González Montes

Lima – Perú

2010

A Ximena, mi hija.

Índice

0	Introducción	1
1.	CAPÍTULO 1: La narrativa breve de Ribeyro anterior a 1987	8
1.1.	Cuentos en periódicos y revistas (1948-1954)	8
1.1.1.	“ <i>La vida gris</i> ”: el hombre mediocre	8
1.1.2.	“ <i>La huella</i> ”: el descubrimiento de la propia muerte	10
1.1.3.	“ <i>El cuarto sin numerar</i> ”: la música y el viaje al pasado	11
1.1.4.	“ <i>La careta</i> ”: diversión y tragedia	13
1.1.5.	“ <i>La encrucijada</i> ”: los caminos de la vida	15
1.2.	El primer libro de cuentos: <i>Los gallinazos sin plumas</i> (1955)	19
1.2.1.	La concepción inicial sobre el cuento (El prólogo)	19
1.2.2.	Conflictos en espacios cerrados: presente y pasado	24
1.2.3.	Conflictos en espacios abiertos o públicos	27
1.2.4.	El fracaso de los negocios familiares	30
1.3.	El segundo libro: <i>Cuentos de circunstancias</i> (1958)	32
1.3.1.	El narrador realista heterodiegético	34
1.3.2.	El narrador realista autodiegético	39
1.3.3.	El narrador fantástico y cosmopolita, autodiegético	43
1.4.	<i>Los geniecillos dominicales</i> (1965)	50
1.4.1.	El argumento de una novela futura	50
1.4.2.	El bar “El Palermo” y la bohemia juvenil	52
1.4.3.	La lectura de cuentos en “El Ateneo”	55

1.4.3.1. El primer escritor-lector: Gregorio Bolta (el retórico)	56
1.4.3.2. El segundo escritor-lector: Carlos (el experimental)	58
1.4.3.3. El tercer escritor-lector: Eleodoro (el lírico)	59
1.4.3.4. El cuarto escritor-lector: Ludo (¿fantástico?)	60
2. CAPÍTULO 2: El tema literario en su prosa no ficcional	63
2.1. <i>Prosas apátridas</i> (1975)	63
2.1.1. Los libros, las bibliotecas y las librerías / Escribir y leer	63
2.1.2. El milagro del gran escritor	65
2.1.3. Técnicas para mejorar ventas de los clásicos	66
2.1.4. Escribir es acceder a un conocimiento	67
2.1.5. Los juegos del niño y del escritor	68
2.1.6. Literatura es afectación	71
2.1.7. Escribir: fenómeno enigmático	73
2.2. <i>La caza sutil</i> (1976)	75
2.2.1. “II / Lima, ciudad sin novela”	76
2.2.2. “X / Crítica literaria y novela”	81
2.2.3. “XI / Los ríos profundos”	87
2.2.4. “XIII / Arguedas o la destrucción de la arcadia”	91
2.2.5. “XII / Problemas del novelista actual”	96
2.2.5.1. La complejidad del mundo	97
2.2.5.2. La representación de la simultaneidad	100
2.2.5.3. La expropiación del territorio novelístico por otras disciplinas	105
2.2.5.3.1. La historia banalizada	107

2.2.5.3.2. El reportaje de actualidad	108
2.2.5.3.3. La novela policial	111
2.2.6. “XV/ <i>Las alternativas del novelista</i> ”	114
2.3. <i>Dichos de Luder (1989)</i>	115
2.3.1. El escritor (Luder) y su editor (Ribeyro)	115
2.3.2. El “dicho”: género literario menor	117
2.3.2.1. Dicho 2: Novela y musicalidad	118
2.3.2.2. Dicho 6: Novela corta versus novela larga	119
2.3.2.3. Dicho 13: La técnica de la descripción y Balzac	120
2.3.2.4. Dicho 26: La renuncia a la escritura	121
2.3.2.5. Dicho 45: Los grandes escritores	122
2.3.2.6. Dicho 46: El estilo de Luder	123
2.3.2.7. Dicho 59: Escritores franceses versus norteamericanos	124
2.3.2.8. Dicho 64: Literatura: fama u olvido	125
2.3.2.9. Dicho 71: La ventana mágica del escritor	126
2.3.2.10. Dicho 95: Búsqueda de la palabra propia	127
2.3.2.11. Dicho 96: Literatura es impostura	127
3. CAPÍTULO 3: El mundo literario en <i>Solo para fumadores (1987)</i>	129
3.1. “ <i>Solo para fumadores</i> ”: Escribir y fumar	131
3.1.1. Julio Ramón: real o ficticio	132
3.1.2. La historia de su vida y de sus cigarrillos	132
3.1.2.1. Los inicios en el vicio del cigarrillo	133
3.1.2.2. El primer viaje a Europa. Una pausa (la literatura y el cigarrillo)	134

3.1.3. La ciudad de París y las penurias de un fumador	135
3.1.3.1. El relato dentro del relato: con “Panchito” en París	136
3.1.4. Munich: nuevas marcas de cigarrillos y la escritura de una novela	138
3.1.5. Ayacucho: el inútil intento de dejar el cigarrillo	139
3.1.6. Otra vez en París: el trabajo y la salud. La teoría de los cuatro elementos	140
3.1.7. En la isla de Capri: el lugar de la enunciación	142
3.1.7.1. El final del texto y el adiós a los lectores	143
3.2. “Ausente por tiempo indefinido”: la creación literaria (escritura / lectura)	145
3.2.1. El escritor: creador verbal de mundos imaginarios	145
3.2.2. Mario: álter ego de Julio y aspirante a escritor	146
3.2.3. Rumbo al exilio creativo: Hotel La Estación (Chosica)	147
3.2.4. De la apoteosis creativa a la disipación reprobable	149
3.2.5. La lectura y relectura de los originales	154
3.2.6. La causa del fracaso. La tortuga y con Carlo	155
3.2.7. Las lecciones vitales y literarias aprendidas	156
3.3. “La solución”: autor y lectores como co-autores	159
3.3.1. El relato de Armando acerca de la infidelidad	161
3.3.2. El narrador: heterodiegético o autodiegético	163
3.3.3. No uno sino cuatro amantes	165
3.3.4. El mundo de la literatura y la probabilidad	166
3.3.5. Una teoría sobre el esposo y los amantes	169
3.3.6. La opción del suicidio y lo melodramático	171
3.3.7. La infidelidad en la ficción y en la realidad	174
3.4. “Té literario”: el escritor, la obra literaria y los lectores	176

3.4.1. El escritor famoso que nunca llega	177
3.4.2. Las lectoras experimentadas (Rosalba y Zarela)	178
3.4.3. La foto y la entrevista de Fontarabia en el periódico	179
3.4.4. Los Noriega: invitados inoportunos e ignorantes	181
3.4.5. El Club del Libro y la Alianza Francesa	183
3.4.6. La llegada de Gastón y “Chita” Noriega	184
3.4.7. La discusión sobre <i>Tormenta de verano</i>	185
3.4.8. ¿Cómo es Fontarabia? ¿Qué piensa? ¿Cuál es su estilo?	188
3.4.9. La invitación incierta. Discusión: esnob versus ignorante	191
3.4.10. Fontarabia: sombrío o humorístico. Realista o fantástico	191
3.4.11. El escritor que ignoraba el “té literario”	192
4. CONCLUSIONES	195
5. BIBLIOGRAFÍA	205

0. Introducción

El recorrido imaginario por los pequeños mundos narrativos que creó Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) en sus innumerables cuentos y en sus tres novelas es una de las experiencias más enriquecedoras y mágicas que puede vivir un lector. Es asombroso e inexplicable que en el lapso breve pero intenso de la lectura nos acerquemos y hasta pasemos a ser parte de la vida de inolvidables personajes entregados, durante minutos, horas, días, semanas, meses o años, a la tarea ineludible de vivir, sufrir y de gozar las mil y un peripecias de que está hecha la existencia cotidiana de todos los seres humanos que habitan el espacio-tiempo en que les ha tocado ser, estar, sentir, pensar, hacer y no ser.

Gracias a la magia de la prosa narrativa de Julio Ramón, hemos conocido y nos hemos identificado con los centenares de personajes que fue creando hasta constituir una vasta fauna humana que ha encontrado su natural ubicación en las páginas de ese continente literario que es *La palabra del mudo*, colección que reúne los libros de cuentos que publicó el autor a la largo de las décadas de toda la segunda mitad del siglo XX.

Muchos de esos seres de ficción son tan reales y tan entrañables como cualquier persona que habita en la ciudad en que también lo hacemos nosotros. Por ejemplo, los niños indefensos y explotados por su abuelo de “*Los gallinazos sin plumas*”, o el joven carente de dinero que intenta vender “*La botella de chicha*” sin conseguirlo, o el muchacho de barrio, llamado Roberto López, de tez negra, de “*Alienación*”, que decide “blanquearse”, hablar inglés y vestir jean para tener éxito en una sociedad mestiza y subdesarrollada que desprecia a los seres humanos “*De color modesto*”.

En fin, la lista de personajes o de cuentos favoritos que podría hacer cada lector o lectora de la narrativa Ribeyro es asunto de nunca acabar y de mucho compartir. En lo personal, todos los protagonistas de las historias realistas o fantásticas creadas por el escritor limeño merecen nuestra atención y admiración. Pero los que nos han parecido especialmente apasionantes son esos personajes (escritores y lectores) que en el espacio-tiempo de la ficción dedican su vida, su tiempo, su pasión a las dos actividades que dan sentido al mundo de la literatura: la escritura y la lectura.

El contacto con los cuentos “*Ausente por tiempo indefinido*” y “*La solución*”, “*Té literario*”¹ y la primera formulación de una ponencia que presentamos en el Coloquio Internacional en Homenaje a Julio Ramón Ribeyro realizado en la ciudad de Lima (2004)² fueron el punto de partida para que nos intereseamos en el tema, profundizáramos en él y finalmente lleguemos a plantear un proyecto de investigación³ que se ha plasmado en esta tesis que sometemos a consideración de lectores preocupados por producir un conocimiento enriquecedor sobre uno de los muchos temas que pueden encontrarse en el amplio universo de los estudios literarios.

Después de tener en claro que lo esencial del “mundo de la literatura” estaba en los cuatro cuentos del ya citado volumen *Solo para fumadores* y de proponernos realizar un análisis exhaustivo de los citados relatos, comprendimos, también, la necesidad de ampliar el tema de investigación mediante el examen de todos aquellos otros textos de ficción y de no ficción en los que se constata la presencia del mismo tópico con otros matices que enriquecen la visión global sobre dicho tema y que hemos ordenado y sistematizado en estas páginas.

Además decidimos ir hasta los más antiguos relatos que publicó Ribeyro (aquellos que no recogió en sus primeros libros) para someterlos a una lectura que permitiera reconocer las obsesiones y recursos iniciales de quien llegaría a convertirse en uno de los principales creadores de mundos verbales imaginarios de la literatura narrativa peruana del siglo XX. Y para establecer una suerte de contraste entre este grupo de historias protagonizadas por escritores, obras y lectores (tema central de nuestro trabajo), y aquellos mundos realistas y fantásticos que el autor construyó a lo largo de la década de los 50, en sus dos primeros libros (*Los gallinazos sin plumas* y *Cuentos de circunstancias*) también asumimos la tarea de ofrecer una visión de conjunto de cada uno de ambos volúmenes, a fin de que nuestros lectores dispongan de un panorama representativo de la narrativa breve de Ribeyro, con estos tres grandes hitos que son: sus

¹ Los tres publicados en el libro *Solo para fumadores* (1987).

² Este Coloquio Internacional fue organizado por la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el Instituto Raúl Porras Barrenechea y la Academia Peruana de la Lengua. Se llevó a cabo los días 20, 21 y 22 de octubre de 2004.

³ Proyecto de tesis de Doctorado: “**El mundo de la Literatura en *Solo para fumadores* (1987), de Julio Ramón Ribeyro**”, presentado en la Escuela de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en febrero de 2008.

cuentos primigenios, sus dos primeros libros de relatos, y los cuentos de *Solo para fumadores*, en los que plasma una mirada original del mundo de la literatura.

Para enriquecer el enfoque acerca de este fascinante tema ribeiriano lo hemos rastreado incluso en su segunda novela (*Los geniecillos dominicales*) y comprendiendo que la pasión del autor por el mundo de la literatura también se plasmó en su prosa ensayística, no hemos dudado en examinar algunos textos (ensayos, artículos, crítica literaria) de sus libros *Prosas apátridas* (1975), *La caza sutil* (1976), en los que se explayó con inteligencia, sensibilidad y sabiduría en tópicos literarios. Y hasta su opúsculo *Dichos de Luder* (1989), curiosa mezcla de realidad y de ficción, es otro aporte más de Ribeyro a la plasmación del tema, como lo comprobamos al analizar los inefables “dichos” que aparecen en las parvas páginas de este librito dedicado a rescatar del olvido al escurridizo escritor Luder.

Después de explicar a grandes rasgos nuestra estrategia de investigación, pasamos a dar cuenta del orden que hemos seguido para ofrecer el resultado total de nuestro trabajo. En el Capítulo 1, “La narrativa breve de Ribeyro anterior a 1987”, nos ocupamos, en cuatro bloques, de los siguientes tópicos: 1. Análisis de los relatos iniciales de Ribeyro (1.1. Cuentos en periódicos y revistas (1948-1954), 2. Examen de conjunto del volumen inicial del autor (1.2. El primer libro de cuentos: *Los gallinazos sin plumas* (1955), 3. Lectura igualmente sintética del segundo volumen (1.3. El segundo libro: *Cuentos de circunstancias* (1958). 4. Acercamiento al tema literario en su segunda novela (1.4. *Los geniecillos dominicales* (1965).

Con respecto a este último bloque cabe subrayar que es en la citada novela donde aparece por primera vez el tema literario en la ficción ribeiriana, a través de la evocación de la vida de un grupo de jóvenes de clase media, universitarios limeños, entre los que destaca Ludo Tótem, quien tiene vocación por la escritura narrativa y junto con otros aspirantes a literatos participa en una sesión de lectura de cuentos ante un auditorio que hace de testigo del debut literario de estos jóvenes creadores. Lo singular es que el tema literario aparece como uno de los varios que coexisten en esta novela que

recrea diversos sucesos ambientados en diferentes espacios y estratos de la heterogénea ciudad de Lima de primeros años de la década de los 50.

El Capítulo 2, “El tema literario en su prosa no ficcional”, constituye una especie de paréntesis o de “jardín de senderos que se bifurcan” plenamente justificable porque Ribeyro no solo creó inolvidables personajes e historias (en sus cuentos y novelas); también reflexionó y teorizó acerca de diferentes asuntos y problemas que son parte de una visión amplia e integral del mundo de la literatura. Por ello, nos acercamos a las páginas de sus dos más notables y luminosos libros no ficcionales (2.1. *Prosas apátridas* (1975) (2.2. *La caza sutil* (1976), para reconocer y estudiar aquellos textos en los que se despliega su prosa ensayística y analítica con una riqueza de ideas y de revelaciones acerca de la situación de la literatura en el mundo actual que hemos tratado de esclarecer con la mayor exhaustividad.

Y en este mismo capítulo presentamos una aproximación exegética a un opúsculo singular de Ribeyro: *Dichos de Luder* (1989). La inclusión de este pequeño volumen en los linderos de nuestra investigación se justifica plenamente porque en él, Ribeyro asume el rol de un editor que da a conocer y busca la incorporación de un escritor de obra breve, Luder, en el mundo de la literatura. Para ello, no ha vacilado en frecuentar a dicho creador en París y recoger por escrito los fugaces “dichos” en los que se expresa el perfil humano y el credo estético del casi fantasmal Luder, que de este modo queda adscrito al mundo de las letras, aunque haya desaparecido físicamente.

Incluir *Dichos de Luder* en el Capítulo 2 ha significado hacer uso de una pequeña licencia cronológica pues este opúsculo es posterior a la fecha de aparición de los cuentos de *Solo para fumadores* que constituyen el eje de nuestro estudio.

Empero esta alteración es atendible y pertinente, pues el escritor Luder, su parva obra y su círculo de allegados, entre los cuales destaca el editor, son una versión menor del mundo de las letras, aunque no por ello menos interesante ni menos digna de estudio. La prueba de ello es que hemos examinado con atención y deferencia los varios “dichos” en los que Luder hace o dice literatura para contento de su editor.

En la parte central y última de nuestro trabajo (3. *El mundo literario en Solo para fumadores (1987)*) analizamos con la mayor exhaustividad cada uno de los cuatro memorables relatos en los que Julio Ramón Ribeyro edifica y culmina su visión humana y estética sobre el mundo de la literatura. Debemos subrayar que es una visión desde dentro, original e integral porque está plasmada por un escritor que forma parte de dicho mundo, en el que ha desempeñado, a lo largo de gran parte de su vida, los roles protagónicos de creador, lector, crítico literario, editor, periodista cultural, conferencista y hasta de personaje de sus propias y logradas fabulaciones narrativas.

Esta rica y profunda experiencia vital y literaria es el sustrato que ha hecho posible la construcción de estos cuatro relatos en los que se despliega el mundo de la literatura en todas sus múltiples e insospechadas dimensiones para beneficio cognoscitivo y gozo estético de los lectores de Ribeyro. En ese sentido es que estos textos poseen un enorme valor artístico y testimonial porque iluminan con las luces de la ficción el recorrido del propio autor -en tanto hombre y escritor- por los caminos de la sociedad contemporánea (nacional e internacional) en la que le tocó vivir su tránsito terrenal.

El primer texto, que también da título al libro, (3.1. “*Solo para fumadores*”: *Escribir o fumar*), es un relato excepcional en el que el gran protagonista es el mismo Julio Ramón moviéndose, a la vez, en los predios de la realidad y de la ficción. Guardando las diferencias, podríamos señalar que es comparable con aquel texto “*Borges y yo*”, del gran escritor argentino a quien Ribeyro admiraba y seguía en tanto narrador. Ignoramos en qué fecha fue escrito “*Solo para fumadores*”, pero sin duda corresponde a la etapa de madurez y de plenitud de un hombre que se sabe autor de una obra literaria que ha alcanzado un reconocimiento y que, por tanto, puede dirigirse en un tono confesional a sus lectores para contarles cómo en su caso particular el oficio de escribir estuvo ligado de por vida al vicio de fumar. Y quizá la razón última por la cual no dejó el cigarrillo y sacrificó su vida y salud es porque descubrió que solo con su letal compañía podía desencadenar el acto de creación literaria, gracias al cual existen sus cuentos y novelas.

Otro relato central en la poética narrativa de Ribeyro es: (3.2. “*Ausente por tiempo indefinido*”: *la creación literaria (escritura/lectura)*). Para destacar el relieve especial de

este texto habría que decir que anuncia una verdad evidente pero que no siempre se valora como es debido: la literatura tiene dos ejes consustanciales: la escritura y la lectura o viceversa. En otras palabras, solo podemos ingresar al reino de la literatura, permanecer y gozar de él a través de una y otra. Y en beneficio de la lectura cabe recordar que ella es incluso más universal que la escritura, porque mientras esta es patrimonio exclusivo de los creadores en tanto tales, su contraparte (la lectura) involucra a unos y a otros. Bastará agregar que leyendo este relato conoceremos a Mario, aspirante a escritor, y la historia secreta de su frustrada novela.

El siguiente relato (3.3. “La solución”: autor y lectores como co-autores) es una ágil y lograda narración en la que observamos a Armando, escritor cuajado, compartiendo la tarea de crear una historia sobre la infidelidad con un grupo de amigos que son, también, sus lectores, pero que, en la conversación desarrollada en la casa del autor, se convierten en colaboradores del trabajo ficcional y discuten con él las distintas soluciones imaginadas por Armando para hacer avanzar y concluir esta anécdota que ronda con lo melodramático, como dice uno de los personajes. Lo importante es que son los lectores colaboradores del escritor los que tienen clara la idea de las diferencias existentes entre el mundo de la realidad empírica y el mundo verosímil de la literatura.

Finalizamos nuestra aproximación a este grupo selecto de relatos de Julio Ramón con el análisis de (3.4 “*Té literario*”: el escritor, la obra literaria y los lectores”). El pretexto para el inicio de la anécdota es la inminente llegada de un escritor famoso, Alberto Fontarabia, a la casa de un antigua amiga, Adelinda, con el fin de compartir un té y momentos de conversación con un grupo de personas, entre las cuales cabe diferenciar entre aquellos que son verdaderos lectores y conocedores de la principal novela de Alberto, *Tormenta de verano*, y quienes asisten a la reunión solo por curiosidad o frivolidad. Lo cierto es que el esperado escritor nunca llega y el peso de la acción recae en todos los personajes asistentes al té, que convierten la conversación en un animado y a veces polémico intercambio de afirmaciones y opiniones acerca de la novela y de la vida de Fontarabia.

Con ello se evidencia que si bien la presencia física del novelista era el “plato fuerte” del té literario, tanto o más importantes son la obra de ficción, es decir, el mundo verbal imaginario plasmado por el narrador, y los lectores que con sus aportes hacen que dicho mundo se vuelva pleno y se abra a las diferentes interpretaciones acerca de los más diversos aspectos o dimensiones que son parte de la estructura de una novela (estilo, sucesos, nivel de realidad, atmósfera, etc.). Son, pues, los lectores los que garantizan la vigencia y el valor de las obras literarias.

Después de este largo recorrido por algunas de las narraciones y textos ensayísticos de Julio Ramón Ribeyro esperamos haber contribuido en alguna medida a una mejor y más cercana comprensión del tema “El mundo de la literatura en *Solo para fumadores* (1987)” que, tal como lo hemos desarrollado, no se limita únicamente al citado libro. La búsqueda y sistematización realizada a lo largo de los tres capítulos cubre todos los libros o textos en los que el autor ha ficcionalizado o reflexionado alrededor del tópico eje de la investigación, de modo que la tesis ofrece, quizá por primera vez, un enfoque global sobre un asunto de gran trascendencia en el conjunto de la escritura literaria de Ribeyro. Una nutrida relación de conclusiones relativas a cada uno de los capítulos y los textos que constituyen el corpus de nuestro trabajo, completa estas páginas junto con la bibliografía consultada por el autor de esta introducción.

Antonio González Montes

Lima, sábado 28 de marzo de 2009

1. Capítulo I: La narrativa breve de Ribeyro anterior a 1987

1.1. Cuentos en periódicos y revistas (1948-1954)

“*La vida gris*”⁴ : el hombre mediocre

Este relato tiene el valor histórico de ser el primero que Ribeyro dio a conocer, cuando había cumplido 20 años de su edad. Lo que se propone contarnos el narrador heterodiegético, omnisciente, en tercera persona, está anunciado en el propio título del texto, en el que la expresión sinestésica de segundo grado⁵ permite otorgarle al concepto de **vida**, un color: el **gris**, matiz que tiene el sentido connotativo de anodino, sin relieve, etc.⁶ Además, la primera oración del relato (constituido por casi treinta párrafos) funciona como una síntesis de lo que se desarrollará en las siguientes oraciones: “Nunca ocurrió **vida** más insípida y mediocre que la de Roberto”. Y este enunciado abstracto, conceptual, se complementa con otro que es más figurativo pues recurre a comparaciones que permitan visualizar mejor la imagen del personaje que el narrador

⁴ Apareció en *Correo Bolivariano*, año I, número I, Lima, noviembre de 1949, pp. 22-23. Nosotros hemos consultado la versión que aparece en un libro de Jorge Coaguila (1995: 83-88).

⁵ En este caso, se trata de una **sinestesia de primer grado**, ya que son impresiones de dos sentidos corporales diferentes; pero si se asocia la impresión de un sentido del cuerpo no a otra impresión de un sentido diferente, sino a una emoción, un objeto o una idea, se trata ya de una sinestesia degradada o indirecta, o más bien de la llamada **sinestesia de segundo grado**, por ejemplo, *agria melancolía*. Wikipedia. La enciclopedia libre. Consultada el 27 de enero de 2009. 8.27 pm.

⁶ El *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española dice que gris es el “color que resulta normalmente de mezclar el blanco y el negro” y también significa “carente de atractivo o singularidad. Un individuo, un paisaje gris”. Madrid, 2001, tomo 6, p. 785.

busca fijar en la mente del lector: “Se deslizó por el **mundo** inadvertidamente, como una gota de lluvia en medio de la tormenta, como una nube que navega entre las sombras”.

Cabría agregar que en este primer párrafo aparecen dos conceptos que constituyen la esencia del trabajo de todo escritor dedicado a construir relatos cualquiera sea su modalidad o extensión (novela, cuento, tradición, leyenda, mito, fábula, etc.). Nos referimos a que en última instancia un texto narrativo nos habla “de la **vida** de alguien o de algo en el **mundo**”. Lo que variará al infinito es el punto de vista, la dimensión, la naturaleza recreada en la respectiva obra literaria.

Por ejemplo, en “*La vida gris*”, el narrador ya citado emplea la técnica del resumen⁷ para dar al lector una visión panorámica de la existencia mediocre de un personaje llamado Roberto, desde su nacimiento hasta su muerte. Empero para ofrecer la trayectoria vital del único personaje, no recurre al procedimiento de mostrar sino solo de decir; o sea, no vemos directamente a Roberto haciendo algo; es el narrador invisible el que lo ve y nos da cuenta de ello de modo indirecto.⁸ El texto también recurre al auxilio de la técnica descriptiva tanto para dibujar los perfiles físicos como los rasgos espirituales de Roberto, mas en este aspecto también observamos la parquedad expresiva pues no se explota las varias potencialidades de la descripción⁹.

Según Carlos E. Zavaleta, que leyó este relato en la época en que apareció, se aprecia en él la influencia de la obra *El hombre mediocre* (1911)¹⁰ del escritor ítalo-argentino José Ingenieros¹¹. En cuanto al estilo empleado, apreciamos una prosa sencilla, fluida, con profusión de símiles, a través de los cuales el perfil de Roberto se hace menos difuso y adquiere algo de interés para el lector. Si pensamos en los personajes que crea Ribeyro posteriormente, cabría considerar que Arístides, el protagonista de “*Una aventura nocturna*”, también lleva una vida gris, mas hay que aclarar que Roberto, dentro de su mediocridad, supo realizarse en todos los planos de la existencia; lo que critica el narrador es que esa realización haya sido modesta, austera.

⁷ Cf. sumario, en Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes (1995: 231).

⁸ Sobre la diferencia entre “mostrar” y “decir”, cf. Sabarich Lola y Felipe Dintel (2001: 15).

⁹ Acerca de la descripción, cf. Arenas, Paula (2005: 51). (*Curso de escritura creativa*)

¹⁰ Esta obra ejerció una vasta influencia en varias generaciones de jóvenes latinoamericanos. Criticaba al hombre mediocre y ensalzaba al idealista. Wikipedia. La enciclopedia libre. Consultada el 28 de enero de 2009.

¹¹ Zavaleta, Carlos E. (1997: 198).

“La huella”¹² : el descubrimiento de la propia muerte

Este relato, el segundo de los que dio a conocer Ribeyro apareció en la revista literaria *Letras peruanas*. Nos muestra a un narrador heterodiegético, en 3ª persona, omnisciente, que cuenta la extraña historia de un personaje innominado, que mientras caminaba por una calle cualquiera encuentra en el piso una mancha negra, y luego de observarla con atención descubre que es una mancha de sangre que aunque está seca parece tener vida y atraerlo “con una fuerza inexplicable”. Al mirar por los alrededores constata que hay otras y que el camino muestra una alternancia de manchas y ausencia de ellas.

El observador se angustia y en el esfuerzo por comprobar si aquellas tenían que ver con él y “habían brotado de su cuerpo” siguió el reguero de sangre y fue intuyendo que esas huellas eran signos de un drama humano que quizá era el suyo. Por ello, trató de descubrir a dónde conducían esas manchas, a la vez que se dio de frente con un pañuelo en cuyo monograma creyó ver las letras de un nombre cercano al suyo. Este incidente acicateó su deseo de búsqueda y, por otro lado, el rastro de las huellas se hizo tortuoso, “como si el hombre del cual manó aquella sangre se hubiera estado tambaleando y en trance de caer”.

Las manchas aumentaron y parecían ser más frescas y el personaje las perseguía y comprobó que ellas lo conducían no solo hacia su barrio y su esquina, sino que llegaban hasta su propio hogar, aun hasta su habitación y su lecho, siguiendo un recorrido sorprendente y que recuerda aquel episodio de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en el que la sangre del cuerpo sin vida de José Arcadio salía desde allí, atravesaba calles y casas y llegaba hasta la mansión de los Buendía¹³.

El personaje llegó hasta su cuarto y allí terminó de descubrir que esas huellas eran los signos de su propia muerte. Como vemos, el relato puede ser caracterizado como fantástico y según Carlos E. Zavaleta se nota la influencia del escritor norteamericano del siglo XIX, N. Hawthorne¹⁴. Esto demuestra que en los años previos a la publicación de su primer libro en 1955, Ribeyro tenía predilección por el relato fantástico o de

¹² En *Letras Peruanas*, año II, número 5, Lima, febrero de 1952, p. 30. También en Coaguila, Jorge (2008: 89).

¹³ García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá, Academias de la Lengua Española, 2007. Edición conmemorativa por los 40 años de aparición del libro.

¹⁴ Zavaleta, Carlos E (1997: 197).

misterio, tal como lo demuestra “*La huella*”, que sin embargo resulta un tanto artificioso y no muy verosímil, pero como ejercicio de un joven escritor que busca sus temas y estilos, es válido.

“El cuarto sin numerar”¹⁵ : la música y el viaje al pasado

Mientras que los dos textos anteriores emplean un narrador heterodiegético, omnisciente y en tercera persona, “El cuarto sin numerar”, se desarrolla a través de la voz de un narrador autodiegético, en primera persona, que evoca una historia fantástica y misteriosa protagonizada por dicho narrador y que tiene como escenario “una enorme casa de departamentos” con incontables ventanas y por las cuales salía un ruido tumultuoso de voces y de ruidos confusos “y música de fonógrafos anticuados”.

Este personaje que carece de antecedentes, de modo que cabe considerarlo como un solitario, tiene el palpito de que su vida, de algún modo, está ligada a ese edificio y por ello cada vez que pasa por allí, aunque no está obligado a hacerlo, se debate en el dilema de entrar o de huir lejos de aquel sitio. Hasta que una tarde, después de vencer el temor que sentía, cruza el umbral, ingresa y recorre las escaleras y corredores que no conoce bien porque es la primera vez que pisa estos lugares, pero una fuerza lo impulsa a seguir, pues “era como si quisiera recordar un viejo camino”. Obedeciendo el misterioso impulso interior fue adentrándose en ese mundo de departamentos en el que vivían seres dedicados a las más diversas actividades, aunque atraían la atención del visitante la presencia de algunos que cantaban, bailaban o tocaban el piano. Uno de ellos incluso lo llamó por su nombre y lo invitó a ver a las bailarinas.

El narrador confiesa que en ese paseo se sintió envuelto por “una especie de atmósfera onírica” que lo hizo indiferente a la observación de lo que veía en cada vivienda y lo llevó hasta el cuarto piso, donde se detuvo “frente a un cuarto sin numerar”. Ese lugar, en el que se escuchaba la música del fonógrafo, era sin duda el destino de su visita, y por ello y sin más preámbulos ingresó y se encontró con una atmósfera misteriosa cuyo centro de irradiación era el aparato de música que repetía la misma melodía.

Ya instalado en ese extraño y solitario lugar pudo percatarse de que se hallaba en un dormitorio arreglado con cierta pompa y su permanencia allí despertó en él “viejas

¹⁵ En *Realidad*, año I, número 1, Lima, julio de 1952, p. 1. También en Coaguila, Jorge (2008: 93).

resonancias” y se sintió envuelto en “una atmósfera familiar”, la música también le pareció conocida y la placidez del lugar y del atardecer le provocó “una somnolencia irresistible”; se tendió sobre la cama con la intención de dormir, pero no pudo hacerlo por el ruido del fonógrafo y exasperado a causa de no poder silenciar el ruido golpeó al aparato y con ello provocó que el disco se rajase y se rompiera “un pedazo hasta el suelo”.

La atmósfera extraña del lugar se incrementa con la presencia súbita de una mujer que, luego de ingresar, interpela al protagonista por su comportamiento violento y se permite hacer observaciones que llevarían a concluir que el narrador es un visitante habitual, pues incluso lo invitó a echarse a la cama junto a ella y después lo abrazó con fuerza, pero el narrador indica que la presión de los brazos era lejana y fría. Al retribuir el interés de la mujer con caricias a sus cabellos, él descubrió que sus manos se habían vuelto toscas y velludas, “como si pertenecieran a otra persona”.

Este descubrimiento alteró el ánimo del protagonista pues comprobó que su rostro estaba poblado de una “barba crecida y recia”. Volvió la mirada hacia la mujer como buscando una explicación a lo que estaba sucediendo, pero no la hubo; en cambio el narrador sintió que los objetos adquirirían un nuevo sentido y le revelaban un secreto que él intuía vagamente. Ahí concluye este encuentro con el misterio, porque después el personaje abandona el lugar y sus manos recuperan su aspecto normal. Las personas de los departamentos miran con pavor y comentan con sorpresa el que el narrador haya entrado al “cuarto sin numerar”. Seguido de estas reacciones recorre el edificio con rumbo a la calle y finalmente está fuera, aunque sudoroso.

El retorno a su casa le permitió olvidar lo que había vivido, de tal modo que cuando estuvo en su hogar pensó que todo aquello había sido producto de una alucinación. Observó su rostro y llegó a la conclusión de que él había imaginado toda aquella extraña aventura que ocurrió en el “cuarto sin numerar”. Pero al acostarse y revisar el bolsillo de su pantalón comprobó que allí estaba el “pedazo del disco roto”, lo tocó y tuvo la esperanza de que se desvaneciera, y al no ocurrir ello volvió a recordar con pavor todo lo que había vivido en ese lugar extraño.

Un último hecho misterioso del relato es que en la sala de música de su casa, al narrador se le dio por remover un armario en el que había “viejos álbumes de discos que ya nadie tocaba por anacrónicos”. En ese grupo encontró un disco al que le faltaba un pedazo igual al que él tenía en la mano. Al acoplar el uno al otro descubrió que calzaban

perfectamente, con lo cual “el disco quedó reconstruido y mi historia también”. El narrador dice que la música del fonógrafo resonó en sus oídos y eso lo llevó a recordar haberla escuchado “cuando niño, de labios de mi madre, a la hora del crepúsculo y de la melancolía”.

Así concluye este relato fantástico y de misterio publicado por Ribeyro en los primeros años de la década de los 50, cuando parecía interesarle más el cultivo de una literatura que explorara sucesos extraños, como este que recrea “El cuarto sin numerar” y que paradójicamente aparece en la revista “Realidad”. Se advierte en el narrador un esfuerzo por construir una historia que convenza al lector, y para ello recurre a una serie de recursos que hagan más verosímil la aventura singular que vive el personaje en aquel lugar. En todo caso, lo interesante es que el ingreso, el recorrido y la llegada del narrador hasta el cuarto misterioso pueden ser vistos como un “viaje hacia el origen”, es decir, hacia el pasado (la infancia) en el que se vivió experiencias fundamentales.

“La careta”¹⁶: diversión y tragedia

En este relato, Ribeyro encarga, otra vez, a un narrador heterodiegético, omnisciente, en tercera persona, la tarea de contar una historia vivida por un personaje llamado Juan, que comienza como una diversión y termina en una tragedia personal. El relato se encuadra en la vertiente fantástica que frecuenta el autor por estos años y que contrasta con la estética realista que se aprecia en todos los cuentos de su primer libro (1955).

El protagonista observa desde fuera la realización de un “baile de máscaras” que se realiza con toda pompa en la casa de un marqués, en homenaje a la risa y todos los asistentes lucen “unas caretas cómicas”. Juan desea entrar pero no puede hacerlo ya que carece de una máscara apropiada y ya no hay forma de adquirirla en el pueblo ni tampoco sabe fabricarse una. Sin embargo, el ambiente festivo, la visión de todo lo que ocurre y de lo que hay dentro mueven al observador a buscar la forma de entrar.

Para superar la dificultad, retornó a su casa “y untó su rostro con bermellón”. Eligió un atuendo adecuado y “ensayó la más grande de las sonrisas”, y al volver al lugar de la fiesta ya no hubo razones para marginarlo y Juan ingresó triunfalmente a la fiesta. **Se** divirtió todo lo que pudo (bailó, bebió), pero el problema es que no podía mantener

¹⁶ En Realidad, año I, número 3, Lima, setiembre de 1952, p. 52.

siempre la risa a causa del dolor de los músculos de la cara y tenía que ir al baño para relajar su expresión facial. Si alguien entraba se veía obligado a adoptar el rictus convencional y este esfuerzo lo hacía sentirse cada vez peor.

Pensó que la solución estaba en abandonar la fiesta y trató de hacerlo aduciendo que ya estaba cansado, pero los porteros no lo dejaron salir pues el marqués había ordenado que todos permanecieran hasta el amanecer. Así no le quedó más remedio que continuar en la fiesta aunque cada vez se sentía peor (con la cara dura). El tiempo transcurrió y al llegar el alba, el dueño de casa anunció el inminente fin de fiesta y pidió que a una señal suya todos se quitaran la máscara, pues “la risa debe terminar con el primer rayo de sol”. Además prometió que “la mejor máscara” iba ser “premiada con un lebril de mi perrera”.

A la hora indicada, el marqués dio la orden y todos se quitaron las caretas, menos Juan que trató de pasar desapercibido, pero algunos lo descubrieron y advirtieron que no había obedecido la indicación. Los ujieres lo condujeron hasta donde el anfitrión y este lo reprendió, pues “ya es hora de ponerse serio” y ordenó a la multitud que le quitaran la careta al rebelde. Juan hizo esfuerzos por salvaguardar su rostro, pero la gente lo redujo, alguno le palpó la tez, le tiró de las orejas y al no conseguir sacarle nada dijo: “¡Qué pegada está!” Otro declaró que sabía cómo sacársela y Juan “comenzó a reírse de veras porque, de pronto, todo le pareció un juego comiquísimo”.

No obstante, poco después sintió que un instrumento cortante le atravesaba el rostro, quiso reaccionar y no pudo. Sus agresores le arrancaron “la piel de un tirón”, lo dejaron tirado y corrieron hasta donde estaba el marqués. El narrador dice que Juan “divisó a través de la sangre que le regaba los ojos” cómo el anfitrión tomaba la piel entre sus manos, la miraba con sorpresa y declaraba que esa “máscara” era la mejor y, por tanto, su “dueño” se hacía acreedor del premio anunciado.

Finalmente, el marqués arrojó la piel por los aires y esta cayó cerca de Juan, quien intentó cogerla, “pero los perros se adelantaron y comenzaron a disputársela vorazmente”. Como vemos, el desenlace es violento y deja al lector conmovido con este despellejamiento que sufre el protagonista solo por haber intentado pasar un momento grato en una fiesta. Es una ironía muy propia de Ribeyro, el que la risa se mezcle en el relato con el dolor, de ese modo descarnado, literalmente hablando. Es verdad que el tema es fantástico, pero el autor ha sabido darle una verosimilitud adecuada, de modo

que la historia se lee con interés y se produce una identificación con la desgracia de este personaje peculiar.

“La encrucijada”¹⁷ : los caminos de la vida

Como dato anecdótico, cabe anotar que la escritura de este relato le produjo a Ribeyro una sensación de alegría, algo poco frecuente en él. Apreciemos esta reacción con las palabras del propio autor: “La encrucijada”, hermoso cuento he escrito. Primera vez que elogio algo mío. ¡Vanidad!”¹⁸ Pese a ello, cuando reunió sus creaciones en libros no lo incluyó ni en el primero (1955) ni en el segundo (1958), aunque por su atmósfera irrealizante podría haber encajado en este último. Quizá un criterio más selectivo o el haber asumido otro credo estético lo llevó a dejarlo de lado.

“La encrucijada” participa del clima fantástico que caracteriza a los textos primigenios del autor, pero lo distingue de los demás el ser una narración con un sentido alegórico, con un cierto propósito filosofante, por supuesto a través de una anécdota que quiere ejemplificar el sentido o sinsentido de la existencia humana. Para ello, elige una vez más el concurso de un narrador heterodiegético que en este caso se ocupa casi de un único personaje (un ser humano común y corriente) y al cual le asigna un rol dominante a lo largo de toda la historia. Dicho rol es el de **caminante**, es decir, el de quien recorre un camino con el propósito de llegar a algún destino.¹⁹

El sentido alegórico del relato tiene que ver con el hecho de que el protagonista no es un individuo concreto sino un ser humano cualquiera, que carece de un pasado o de una biografía y que en el desarrollo de la anécdota se encuentra con otros personajes que son igualmente genéricos: un viejo, una mujer, otros hombres, un joven, etc. Ninguno de ellos posee un nombre o una particularidad de algún tipo. Lo que comparten es que todos son caminantes, pero dentro de esta categoría existencial se observa una diversidad que el narrador utiliza para armar la trama del relato.

¹⁷ En Realidad, año II, número 5, Lima, enero de 1953, pp. 6-8.

¹⁸ Ribeyro; Julio Ramón (1992: 19). La fecha de esta página de su diario corresponde al 24 de febrero de 1951.

¹⁹ Ciertamente, la palabra “caminante” tiene una alta carga connotativa generada principalmente por el famoso poema de Antonio Machado. Gracias a los famosos versos de este gran poeta, la vida humana se asocia al hecho de caminar o hacer camino.

Puesto que, como hemos afirmado, todos son caminantes y la historia gira alrededor de esta condición tan propia de los seres humanos, lo que hace el narrador es contar las peripecias del primero de ellos y de paso relatar lo que les ocurre a los demás para que los lectores apreciemos las diferentes suertes que les toca a los diversos “caminantes” que transitan por el camino de la vida, en pos de llegar a una meta ideal, que en el relato es una ciudad con características peculiares, según veremos.

El caminante protagonista, rumbo a la “ciudad soleada [situada] al final de un camino largo, donde él tenía su casa, su lecho, su vaso de agua fresca, y su manzano en flor...”²⁰, se encuentra en su recorrido con el clásico obstáculo de una encrucijada, es decir, con dos caminos (el de izquierda o el de derecha), de los cuales debe elegir uno para continuar con su viaje. Pero en esa situación no supo tomar una decisión y escoger, y, ganado por el sentimiento de desamparo que lo invadió, se tendió a dormir en un bosque cercano y allí es donde soñó con esa ciudad que hemos descrito.

Al despertarse se vio rodeado por “un hombre muy viejo” y después de conversar con él descubrió que también este era un caminante detenido en la encrucijada junto con otros hombres igualmente varados en ese incómodo lugar por no haber sabido o podido elegir bien la senda que los lleve a la meta anhelada. Se enteró que, en cambio, otros seres humanos que pasaron por allí sí superaron el escollo de la encrucijada porque eran predestinados, o tenían grabada en la frente una señal o porque alguien les dio una información precisa.

Para el recién llegado queda claro que existen, entonces, dos clases de seres humanos: unos, los que saben el camino que los llevará a la meta y que no se detienen en ninguna encrucijada; y otros, los que no conocen el recorrido correcto y por ello truncan su viaje y se quedan merodeando sin llegar nunca a la ciudad soñada. Pese a darse cuenta de que él pertenece a esta segunda clase, se resiste a aceptar su suerte pues cree que lo esperan “en la ciudad de granito (donde) tengo mi sitio y mi destino”. El hombre que lo recibió le advierte que el que se equivoque no tendrá oportunidad.

Y así transcurre la vida del “caminante”, viendo como hasta la encrucijada llegan otros seres humanos (hombres y mujeres) y según su condición siguen de largo rumbo a su meta (los predestinados) o se quedan junto con los muchos que sobreviven en el lugar añorando las ciudades a las que nunca llegarán. Estos últimos luego de lamentarse por

²⁰ Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos*, en Coaguila, Jorge (1995: 105).

ser “hombres de medio camino” y sin “señales en la frente” aceptan su destino y se resignan a comer sus “bellotas”. Hasta el protagonista, ante el ruego del anciano, decide permanecer en aquel lugar pese a que sigue con el recuerdo de “su ciudad de granito”.

Quizá por ello se le acerca otro “hombre de la encrucijada” que tiene la señal en la frente y sin embargo se quedó allí porque la descubrió tarde y el cansancio lo ganó. Pero anima al caminante retome el viaje porque tal vez encuentre su señal.

Y, en efecto, el protagonista decidió continuar la travesía y para ello eligió la ruta de la izquierda por la que transitó varios días buscando la señal y sin encontrarla. El camino se hizo más dificultoso, había cráneos humanos y hasta hedía. En esas circunstancias se encontró con una mujer que también estaba sin rumbo y, a petición de ella, la llevó cargada durante un largo trecho; pero luego de una caída de ambos ya no pudo levantarla porque se había convertido en “un pedazo de roca”.

El caminante retomó solo el recorrido y volvió a encontrarse con otra “encrucijada” que lo sumió en un gran desaliento, el cual aumentó porque durante esos momentos reapareció hasta tres veces un anciano que repetía la misma frase: “En el camino hay más de una encrucijada”. Apoyado en una roca por la que fluía el agua, el caminante vio reflejado su rostro en la corriente y ahí creyó descubrir la “señal” en la sangre coagulada en su frente: tenía la forma de una flecha e indicaba hacia la derecha.²¹

Este descubrimiento lo animó a retomar su viaje convencido de que él también era un predestinado; por ello, cada vez que se encontraba con una encrucijada siempre viraba hacia la derecha y no se detuvo a orientar o alentar a los muchos “viajeros extraviados” que pugnaban por hallar el rumbo correcto. A él solo le interesaba llegar a su ciudad y una noche creyó descubrirla; al amanecer confirmó su acierto y lloró de júbilo al estar cerca de las murallas de su ciudad.

A la noche siguiente llegó a su destino y luego de acariciar los muros y de besar las puertas se dedicó a esperar que le abrieran, pero parecía que nadie se había dado cuenta de que él ya estaba allí. Transcurrieron las horas, volvió el amanecer y el caminante por fin pudo dialogar con un gendarme, quien le dijo que nadie lo esperaba allí y que esa no era la ciudad de granito (como creyera el protagonista), sino la de cobalto. Después de

²¹ Vemos que la sangre está presente en varios de los relatos primigenios de Ribeyro: en “*La huella*”, “*La careta*” y, por cierto, en “*La encrucijada*”. Véase los análisis respectivos en páginas anteriores de este trabajo.

volver a mirar el color de la murallas comprobó que, en efecto, estas no eran blancas, “como antes las viera” sino de “un color rojizo violáceo”.

Apesadumbrado por el infeliz descubrimiento, pudo darse cuenta de la magnitud de su fracaso, pues había llegado a la ciudad equivocada y ello lo convertía en un forastero y tampoco le estaba permitido volver: el camino que él hizo había desaparecido y todo lo que lo rodeaba era “un campo eriazo”, y más allá estaba el foso donde reposaban las osamentas de que todos lo que se equivocaron de ciudad como él. Al caminante no le quedó sino dejarse caer y sumar sus huesos a los miles que había el lugar y que eran el testimonio de la derrota en la lucha por llegar a la meta soñada.

Como ya habíamos dicho, “La encrucijada” es un relato alegórico que ilustra el fracaso de muchos seres humanos ante el reto de hallar el camino correcto de la vida. Guardando las distancias, el “caminante” de Ribeyro tiene semejanza con el personaje del *Mito de Sísifo*, de Albert Camus, pues descubre que pese a haberse esforzado para alcanzar la meta no lo ha conseguido y tiene que volver a comenzar de cero. En el caso del “caminante” el final es más trágico porque no hay posibilidad de retornar; solo queda esperar la muerte. Y también se aprecia en el relato de Ribeyro una concepción un tanto fatalista o determinista: el que llega a su “ciudad” no es el que se esmera en lograrlo, no es el que persevera, sino el que está señalado por el destino, el que ha sido elegido por los dioses y tiene la “señal en la frente”; en cambio, el resto debe aceptar su sino y permanecer en la encrucijada y renunciar a ver la luz, la belleza y la verdad de aquella ciudad soñada, que es una especie de símbolo del paraíso con el que sueñan los seres humanos. En este contexto podríamos concluir con esa frase del Evangelio que señala que “muchos son los llamados y pocos los elegidos”.

Con el análisis de este relato damos por terminada nuestra aproximación al conjunto de textos creados por Ribeyro en los años de su aprendizaje literario. Puede constatarse que todos estos cuentos se adscriben a la tendencia fantástica o irrealizante que el autor prefería en esa etapa temprana de su dedicación a la escritura. Pese a ello, al publicar su primer libro, ninguno de sus textos primigenios fue rescatado para formar parte del volumen inicial, pues Ribeyro, por razones que él esgrime y que nosotros hemos expuesto, se había orientado hacia la corriente realista que también lo caracteriza. Recién en su segundo libro (1958) reconciliará los textos de las dos líneas que cultivó y reunirá en un mismo volumen narraciones que comparten una y otra tendencia.

1.2. El primer libro: *Los gallinazos sin plumas* (1955)²².

1.2.1. La concepción inicial de Ribeyro sobre el cuento (El prólogo)

En las líneas que siguen nos proponemos ofrecer una visión de conjunto sobre el primer libro de cuentos publicado por Julio Ramón Ribeyro, constituido por un importante prólogo y ocho relatos que presentan características comunes. Dada la relevancia que posee el prólogo, pues muestra las ideas de Ribeyro acerca del volumen con que se integra a la literatura peruana de esa época (mediados del pasado siglo XX), hemos creído pertinente glosar y comentar el contenido de dichas páginas a fin de mostrar las semejanzas y diferencias con respecto a su teoría y a su cuentística posterior²³.

El joven y debutante escritor peruano manifiesta que además de las razones de solidaridad editorial con sus compañeros de promoción (Zavaleta, Vargas Vicuña, Congrains, Salazar Bondy), que habían publicado un libro antes que él, lo mueve el propósito de “marcar una etapa en mi producción o, en otras palabras, de dejar una señal ostensible que me permita calcular en lo futuro una eventual evolución”²⁴.

Otros datos importantes son que, con excepción de uno, todos los cuentos fueron escritos durante 1954, año en que el escritor vivía en París. Ribeyro, además, es consciente de que su ópera prima constituye una unidad, un volumen en el que subyace una idea de totalidad que es superior al significado de los textos que integran la colección. Dicha unidad está dada por el concepto de “afinidad”. Ese es el criterio que lo ha llevado a reunir los relatos y dejar de lado otros. Veamos en qué consiste exactamente el criterio esgrimido por el prologuista: “Afinidad de estilo, afinidad de técnica, pero sobre todo, **afinidad de tema** y **afinidad de intención**. Por esta razón he tenido que sacrificar muchos otros relatos cuyo **contenido autobiográfico** o cuya

²² Ribeyro, Julio Ramón. *Los Gallinazos sin Plumas*, Lima, Círculo de Novelistas Peruanos, 1955, 135 pgs.

²³ Quizá convenga comparar las ideas de este prólogo acerca del cuento con su famoso decálogo del cuento. Cf. Ribeyro, Julio Ramón (1994: Introducción).

²⁴ El célebre prólogo se ha publicado en múltiples ocasiones. Nosotros hemos consultado la versión que aparece en la siguiente obra: Julio Ramón Ribeyro. *Cuentos y ensayos*. Presentación, selección y cronología de Víctor Vich. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú (Ediciones del Rectorado), 2004, pp. 515-519.

construcción imaginativa podrían romper la armonía del conjunto”²⁵(los resaltados en negrita son nuestros).

En efecto, el libro *LGSP* es producto de una concepción artística que Ribeyro asume y da a conocer a sus lectores. De las afinidades enumeradas y que muestran que el autor tiene una visión integral de la especie narrativa que practica, a este le interesa insistir, en primer lugar, en el **aspecto temático**. Señala que, en lo referente al espacio recreado, sus textos están ambientados en la ciudad de Lima, aunque no se hagan referencias directas a ello, pues él prefiere sugerir y no detallar, y cuando menciona nombres específicos lo hace “porque esos lugares se prestan mejor a las exigencias psicológicas del relato”.

En suma, nos encontramos, pues, con historias ambientadas en espacios de la ciudad de Lima. Pero en la unidad temática construida por Ribeyro también es esencial la presencia de un “**cierto material humano**”, es decir, los personajes. En relación con ellos, dice el escritor que “pertenecen siempre a las clases económicamente débiles. Albañiles, sirvientas, pescadores, etc. Son los protagonistas principales. Esto puede revelar una preferencia de orden sentimental o un dictado de orden técnico. En el fondo son las dos cosas: simpatía, **deseo de penetrar y comprender esta esfera social** y, por otra parte, simplicidad de las anécdotas y de los conflictos que facilitan su transposición literaria”²⁶

Las ideas anteriormente expuestas muestran la lucidez conceptual del escritor y la conciencia de sus preferencias y de sus limitaciones, aspectos que tienen que ver con el contexto de la época, del cual participa con entusiasmo y con convicción Ribeyro. Recordemos que en esos años, los escritores de la generación del 50, a la cual pertenece nuestro autor, estaban empeñados en renovar tanto la **temática** como la **técnica** del cuento. En relación con los temas, se deja de lado el mundo rural y se da preferencia a la representación del universo urbano, y dentro de este se muestra las peripecias de los sectores populares y medios.²⁷

²⁵ Ibidem, p. 515.

²⁶ Ibidem, p. 516.

²⁷ Carlos Eduardo Zavaleta, miembro de esta generación y lúcido cuentista de la misma ha publicado valiosos testimonios y reflexiones sobre estos aspectos. Léase, en especial: “*Narradores de la Generación de los Cincuentas: Los Hechos*” y “*Técnicas Narrativas de los años 50s*” (1997).

El “asunto de la **afinidad de la técnica**” también le merece a Ribeyro algunas reflexiones muy pertinentes para evaluar las creaciones que incluyó en su libro de 1955. Manifiesta que ha tratado de mantener en cada texto “las unidades de lugar, tiempo y acción”, con el propósito de individualizar el respectivo texto y diferenciarlo de formas parecidas como el relato, la narración y la novela corta. Esta última afirmación revela la aguda conciencia que tiene el autor de su condición de cultor del cuento literario, que pertenece a una determinada tradición literaria.

En este contexto, es oportuno glosar la concepción específica que sobre el cuento esgrime el escritor en las líneas del prólogo citado. Para ello, contrapone los conceptos de “**resumen**” y de “**fragmento**”, y señala que él se inclina por el cultivo del cuento “fragmento”, cuyo propósito no es resumir “a cuatro páginas un acontecimiento o una vida humana”, sino “que debe en este acontecimiento o en esta vida **escoger precisamente el momento culminante**, recortarlo –como se recorta la escena de una cinta cinematográfica- y presentarlo al lector como un cuerpo independiente y vivo”²⁸.

Esta imagen del cuento como escena de una cinta cinematográfica nos hace evocar la diferencia que Julio Cortázar establece entre la **novela** y el **cuento**. Señala el citado autor que la novela se asemeja a un film, es decir, a una película, con un movimiento y una duración considerables, mientras que el cuento se parece a una fotografía, por su brevedad y porque en ese espacio textual nos muestra un “fragmento” de vida²⁹.

A Ribeyro le interesa, pues, construir un cuento en el que “el lector toma contacto directamente con el nudo de la trama, cuyo sentido se le irá progresivamente revelando”; sin embargo, también es consciente de que el resultado final puede ser un texto con un “hecho rectilíneo y simple”. Para evitar este empobrecimiento, recurre a algunas técnicas: el monólogo, la remembranza, la asociación de ideas y mediante ellas trae “a la escena lugares, personajes y situaciones distintas, de modo que el ámbito del cuento se ensanche sin sacrificar las unidades fundamentales”³⁰.

Estas ideas del autor indican, pues, la importancia que concede a las técnicas, como los recursos que contribuyen a constituir y enriquecer los pilares fundamentales del género: los espacios, los personajes y las acciones; y gracias a las citadas técnicas consigue, por

²⁸ Julio Ramón Ribeyro. (2004:517).

²⁹ Julio Cortázar: “*Algunos aspectos del cuento*” en: (2004: 52).

³⁰ Julio Ramón Ribeyro. (2004: 517).

ejemplo, que los personajes se tornen más complejos, pues el narrador nos muestra sus sentimientos, su mundo interior, sus conflictos y este universo, a su vez, repercute sobre los espacios y los hechos mismos. Tendremos ocasión de apreciar en detalle estas características en varios de los textos de *LGSP*.

Las ideas de Ribeyro acerca del estilo y de la intención son igualmente lúcidas y merecen ser citadas porque permiten entender el sentido y la forma que les dio a sus creaciones. En cuanto al **estilo**, manifiesta que su prosa ha buscado escapar de dos peligros: la vieja retórica y la mera simplicidad. Y señala que en todos los cuentos ha tratado de mantener un estilo homogéneo donde no se pierda la calidad literaria a pesar de la dureza del tema o de la expresión; considera que, consciente del carácter artístico de sus relatos, se ha “esforzado por mantener un mínimo de sensualidad formal”.

Sin duda, la palabra del autor **revela** en este libro historias muy duras que impactan al lector, pero no se cae en la expresión panfletaria ni en el sentimentalismo fácil, aunque debemos reconocer que eludir estos escollos no debe haber sido sencillo, porque, de otro lado, y en cuanto a su **intención** el autor declara que ha buscado ser objetivo, pero a la vez se solidariza con la cruda realidad que ha pintado con su prosa. También es consciente de que “en el fondo de toda pintura realista hay un no-conformismo y como el germen de una crítica”³¹.

Finalmente y en calidad de lector de su libro de 1955, el prologuista confiesa que la relectura de sus textos le ha provocado “una impresión de sordidez y dramatismo un poco exagerados”. Argumenta que la literatura de Occidente se ha nutrido “casi exclusivamente de la tragedia y del infortunio de los hombres” pues es muy difícil pintar la felicidad humana. Al puntualizar por la razón de ser del prólogo, aclara que “está animado del más sincero afán de autocrítica” y que solo ha querido formular cuáles han sido sus “propósitos para que el lector pueda más fácilmente verificar si los he cumplido o no”. Manifiesta que se sentiría satisfecho si los ha cumplido por lo menos en parte. Nosotros, como lectores, cincuenta años después, podemos considerar que Ribeyro sí cumplió con sus propósitos. La mejor prueba de ello es que su obra está

³¹ Ibidem, p. 518.

vigente: se sigue leyendo y estudiando. Y eso es lo que nos proponemos a continuación después de haber pasado revista al prólogo que antecede a los ocho cuentos de *LGSP*³².

En un trabajo de investigación universitario³³ hemos examinado exhaustivamente todos y cada uno de los 30 cuentos que figuran en los tres primeros libros que publicó Ribeyro entre 1955 y 1964, es decir, en un lapso de nueve años. Nos remitimos a él para apreciar el modo en que abordamos en esa oportunidad los textos narrativos breves que el autor dio a conocer en volúmenes ampliamente conocidos y que han sido editados y reeditados en varias oportunidades.

Aprovechando el análisis que realizamos en aquella oportunidad ofrecemos una síntesis del primer libro (1955) y verificaremos, como el propio autor lo sugiere, la correspondencia que hay entre los conceptos enunciados en el prólogo y los cuentos en sí. Una primera idea que se comprueba fehacientemente es que, en efecto, *LGSP* como libro es una unidad superior a la suma de los textos que lo integran y dicha unidad está reforzada por el propósito o proyecto creativo que Ribeyro pone en juego en este volumen.

En ese sentido, habría que señalar que el escritor se propone dar a conocer, a través de cada uno de los relatos, historias ficticias sobre personajes que viven en las zonas marginales de la ciudad de Lima, es decir, que pertenecen a las clases sociales más desfavorecidas desde el punto de vista económico y de la calidad de vida. Apreciamos, pues, en el libro de 1955 un ejemplo de narrativa breve realista o neorrealista, porque aunque está claro que el escritor es consciente del carácter ficticio de su literatura, al mismo tiempo practica un realismo que trata de ser objetivo, lo que no le impide identificarse con la suerte adversa de la mayoría de los protagonistas de sus relatos.

Para no reiterar los conceptos con los que Ribeyro da cuenta del sentido y estructura de los relatos, queremos proponer una perspectiva de análisis que complemente la comprensión de estos textos con los que el autor se sitúa en el panorama de la narrativa de los años 50. Si observamos los ocho cuentos constataremos que en seis de ellos los sucesos relacionados con la historia ya han ocurrido y son recordados por el narrador

³² Ribeyro ha hablado acerca de su primer libro en muchas otras oportunidades, donde ha reiterado lo que expresó en el “Prólogo”, pero ha agregado, por ejemplo, que una obra que influyó en la concepción global del suyo fue “*Dublinenses*, el libro de James Joyce”. Véase la valiosa entrevista de Alfredo Pita: “Ribeyro a la escucha de una voz que dicta” en: Julio Ramón Ribeyro (1998: 173)

³³ González Montes, Antonio (2005).

omnisciente, pero desde la memoria del personaje que los ha vivido en un pasado reciente o un tanto lejano; de modo que el lector no está “viendo” los hechos en el momento en que ellos se dan en la realidad sino que sabe que ocurrieron porque el protagonista, a través de la omnisciencia del narrador, hace memoria de ellos y así permite que conozcamos lo que ha vivido el personaje.

Esa es la técnica básica empleada para recrear los pequeños mundos que surgen de la escritura de cada uno de los relatos y que permiten que el lector se concentre en el seguimiento del desarrollo de las historias que van surgiendo gracias a la prosa narrativa que se desenvuelve en un estilo directo y exacto. Los relatos tributarios de esta técnica son: “Interior L”, “Mar afuera”, “Mientras arde la vela”, “En la comisaría”, “La tela de araña” y “El primer paso”.

1.2.2. Conflictos en espacios cerrados: presente y pasado

Y para que se produzca la evocación de los hechos del pasado, es importante situar los espacios en los que se lleva a cabo el recuerdo. Ello es lo que se observa, por ejemplo, en tres relatos que tienen en común el que los protagonistas están ubicados en sendos espacios cerrados y privados, que corresponden, en general, a los de una vivienda, aunque no en todos los casos se trate de la casa o habitación en que mora el personaje. Nos referimos a “Interior L”³⁴, “Mientras arde la vela” y “La tela de araña”, en los que se observa el cumplimiento de las unidades de lugar, espacio y tiempo que Ribeyro pone de relieve en el prólogo.

En los dos primeros cuentos del trío antes citado, los protagonistas son sorprendidos por el narrador en el interior de sus respectivas casas (muy modestas, pues son personajes de estratos sociales desfavorecidos económicamente). Encerrados entre las precarias paredes de sus viviendas, un anciano -en “*Interior L*”-, y una mujer adulta -en “*Mientras arde la vela*”- hacen memoria de la difícil vida que han tenido y que no ha mejorado en el momento en que hacen el balance de lo vivido.

³⁴ González Montes, Antonio (2005: 40-47).

Cada uno trata de remontar su respectiva situación adversa, aunque el modo particular en que pretenden hacerlo varía no solo por cuestiones adjetivas sino porque implica elegir opciones que lindan con la ética; es decir, son susceptibles de crítica o de aprobación por parte del lector, y eso es lo que busca el narrador. Por ejemplo, el protagonista de *“Interior L”* que es un hombre muy mayor pero que aún trabaja como colchonero para poder subsistir en condiciones muy duras, desea revertir la pobreza en que vive empleando a su hija Paulina, con una fórmula discutible desde el punto de vista moral, pero que, como ya fue empleada y sirvió para aliviar la economía de la casa durante un tiempo, pretende que ella la vuelva a utilizar. La fórmula consiste en que Paulina retome su relación sentimental con un albañil llamado Domingo y que se deje embarazar por este para luego solicitar dinero por el agravio, y con ese dinero solucionar los múltiples problemas económicos por los que pasan el padre y la hija de esta familia incompleta.

El relato muestra la insinuación del colchonero hacia Paulina para que esta se degrade propiciando un reencuentro con Domingo; la respuesta de la “cholita de quince años”, como la llama el narrador, no es de rechazo tajante a la indignante propuesta que le hace su padre sino de moderada cautela, pues contesta que se tomará su tiempo para tomar una decisión final. Un estudioso del texto ha puesto de relieve la entraña negativa del colchonero y ha señalado su parentesco espiritual con el abuelo que explota a sus nietos en el cuento que da nombre al libro de 1955.³⁵ A su vez, otro especialista señala que *“Interior L”* cuestiona el modelo romántico y tradicionalista acerca de la pobreza, pues el padre, que es pobre no es honrado sino pícaro. Pero Julio Ramón Ribeyro no desemboca en el naturalismo sino en un humorismo”.³⁶

En *“Mientras arde la vela”*, la protagonista y casi único personaje de esta historia también escenificada en un espacio cerrado y de pobreza extrema es Mercedes, una mujer que lucha contra la situación desfavorable en que vive y en la que su esposo es el obstáculo más serio para tratar de mejorar pues solo se dedica a beber³⁷. El relato recrea apenas unas horas de la vida de Mercedes pero al incursionar en la mente de aquella nos hace conocer la tensión psicológica que soporta desde hace mucho tiempo. Esta tensión se produce porque ella está enfrentada a dos fuerzas contrarias: de un lado, su marido,

³⁵ Luchting, Wolfgang (1971)

³⁶ Elmore, Peter (2002: 47)

³⁷ González Montes, Antonio (2005: 55-61).

que no colabora con ella en su esfuerzo por mejorar su nivel de vida y es, por el contrario, una carga que tiene que sobrellevar; y de otro lado, su hijo que representa el futuro y por el cual lucha a fin de que tenga una vida diferente a la que llevan actualmente. Lo remarcable es que Mercedes sueña con hacer realidad ese futuro mediante la instalación de un pequeño negocio que le permita realizar una acumulación destinada a que la vida de Panchito, su hijo, sea diferente a la que sufren juntos. Es uno de los pocos personajes de Ribeyro con una capacidad de lucha y cuyas opciones se enmarcan dentro de lo que ofrece un sistema que deja un mínimo de manejo a los pobres. Como un dato que pone de relieve la psicología de Mercedes, habría que señalar que esta busca de todas formas deshacerse de su marido y, para ello, no vacila en poner al alcance de este licor que se le ha prohibido consumir pues “una gota más de alcohol” será fatal para él.

A su vez, el relato “La tela de araña”, uno de los mejores del primer libro, tiene como protagonista a María, una joven emigrante de Nazca, de 16 años, que ha trabajado como empleada del hogar o “sirvienta”³⁸ en la casa de una familia limeña de clase media, y donde ha sufrido acoso sexual de parte de Raúl, el hijo adolescente. Por ello, ha huido de dicha casa y con ayuda de otra “sirvienta” que trabaja en una vivienda vecina se ha instalado en un cuarto de propiedad de un hombre mayor que supuestamente la protegerá, pero en realidad lo más probable (el relato lo sugiere) es que termine aprovechándose de ella³⁹.

Toda esta agitada y peligrosa vida que le ha tocado afrontar a María la conocemos, una vez más, a través de un pormenorizado recuerdo que se produce en la mente de la protagonista y que el narrador omnisciente transcribe para que el lector se identifique con el drama de esta joven atrapada entre las redes de un sistema que la explota aprovechándose de su condición de mujer menor de edad, emigrante y casi sin familia. A ese aherrojamiento simbólico alude el título del relato, a esa imposibilidad que tiene María de escapar a las cadenas de la explotación de su fuerza de trabajo y de su sexualidad adolescente.

³⁸ Según la norma debe usarse “sirvienta”; pero el uso mayoritario ha consolidado el femenino específico *sirvienta*. Cf. RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario panhispánico de dudas*, p. 608.

³⁹ Cf. González Montes, Antonio (2005: 70-77).

Como muchos de los personajes femeninos de Ribeyro, la joven atrapada “en la tela de araña” de un sistema socio-cultural que la oprime, tiene poca capacidad de respuesta ante las agresiones que sufre y acepta con resignación aquello que ella cree que le ha deparado el destino, cuando no es sino la lógica de un mecanismo que se ensaña en especial con los más débiles y los más pobres. Un crítico señala que, en este relato, el escritor ha puesto en un plano destacado el drama de los provincianos que como consecuencia del centralismo se ven obligados a venir a Lima y en la ciudad capital son peor tratados y explotados⁴⁰.

1.2.3. Conflictos en espacios abiertos o públicos

Pasemos a continuación a examinar brevemente otros tres relatos, “*Mar afuera*”, “*En la comisaría*” y “*El primer paso*”, que tienen en común el que los sucesos se desarrollan en espacios abiertos y en los que el recuerdo de la vida pasada de los protagonistas sigue siendo importante, como en los textos que acabamos de comentar, y donde el sentido de los hechos que observamos en el tiempo presente de la narración depende de lo que ha ocurrido antes, lo que llegamos a conocer a través de aquella evocación indirecta pues la realiza el narrador en representación del personaje.

En “*Mar afuera*” el narrador recurre a la técnica de “*in media res*”⁴¹, pues sigue a los dos personajes durante algunas horas en las que están juntos surcando en una embarcación las agitadas aguas del mar. Observados a simple vista, a estos dos hombres de mar solo se les ve navegar sin propósito definido, pues no realizan ninguna acción de pesca. Para entender la razón última de este viaje marino tenemos que ingresar, gracias a la omnisciencia del narrador, a la mente de Dionisio. Lo curioso es que este personaje (un hombre mayor y acostumbrado al trabajo rudo) que está instalado en la barca tampoco sabe, al inicio de la travesía, por qué Janampa, el otro protagonista, prácticamente lo forzó a hacer ese viaje del que no parece disfrutar mucho⁴².

⁴⁰ Higgins, James (1991: 77).

⁴¹ Kristal, Efraín (1996: 127).

⁴² González Montes, Antonio (2005: 48-54).

Recurriendo a la técnica de ir, una y otra vez, hasta la memoria de Dionisio y de mostrar en un tiempo actual (el del viaje) la interacción de los dos viajeros, el narrador hace posible que el sorprendido Dionisio y nosotros, los lectores, nos enteremos de que Janampa ha tramado este viaje para realizar un ajuste de cuentas de naturaleza sentimental con quien comparte el recorrido marino. En efecto, indagando en su pasado, Dionisio recuerda que él y Janampa compitieron por ganarse los favores de una mujer a quien se conoce con el apodo de “la prieta”.

El relato pormenoriza el proceso de lucha que protagonizaron ambos personajes por conquistar a la fémina, la victoria de Dionisio y la condición de mal perdedor de Janampa porque este nunca se resignó a la derrota, siempre estuvo rondando a la pareja y enviando signos a ambos de que la intimidad de que estos disfrutaban es algo que incomodaba al derrotado. Este rencor o “mal sabor” inevitable es el que ha empujado a Janampa a “secuestrar” prácticamente a su rival y llevarlo en un viaje donde tiene planeado cobrarle el precio por haberle impedido ser él quien goce de la sensualidad y de la compañía de la mujer. Lo significativo es que Dionisio se somete al dominio psicológico de su antagonista y parece resignado a sucumbir ante la superioridad física del otro. Pero el relato concluye antes de que se produzca el castigo, aunque sugiere que Janampa no encontrará mucha resistencia en su propósito de vengarse de su “compañero de viaje”.

“*En la comisaría*” también se desarrolla en un espacio que tiene la doble condición de cerrado y público. Como su nombre lo sugiere, Martín y Ricardo, personajes de relieve del relato, están en el patio de una comisaría, cumpliendo una pena de privación de la libertad por haber cometido una falta que no se especifica. En medio de ese encierro surge la posibilidad de que uno de los dos enclaustrados pueda salir libre, siempre y cuando le dé un castigo físico a un panadero que también está preso por haber agredido a su esposa.⁴³

Martín asume el reto, pero no lo hace de inmediato. Su amigo Ricardo tiene que motivarlo para que se anime a golpear al agresor y lo convence con el argumento de que si sale libre, según lo ofrecido por el comisario, podrá encontrarse con Luisa, su enamorada, y juntos realizarán el proyecto de ir a la playa. Esta posibilidad enunciada

⁴³ En un trabajo nuestro ya citado establecemos múltiples nexos entre este relato y varios de los otros textos que forman parte del libro inicial de Ribeyro. Cfr. González Montes, Antonio (2005: 62-69).

por Ricardo genera en su amigo un recuerdo de los momentos agradables que compartió con la joven y lo deciden a efectuar la pelea contra el panadero.

El enfrentamiento físico se produce y Martín, que es más joven y fuerte que su rival, vence a este y así obtiene la libertad que necesita para reencontrarse con Luisa, una mujer que genera en la mente del joven recuerdos asociados a lo sensual, a lo placentero. El relato tampoco muestra el encuentro directo de ambos personajes, pero sugiere que se unirán y luego podrán ir juntos hacia la playa.

En este texto se aprecia que el protagonista no reacciona como lo hacen varios de los personajes de Ribeyro. Es cierto que demora en tomar la decisión de hacerle la pelea al panadero, pero lo importante es que lo hace acicateado por un objetivo que para él es importante en esa circunstancia: alcanzar la libertad y disfrutar de la compañía de una mujer joven como él y con deseos de entrar en contacto con la naturaleza, representada en esta ocasión por el mar. También es singular en el relato la presencia de la sensualidad como una dimensión esencial de la condición humana y que se hace presente sobre todo en la conducta de Martín, pero que involucra a la joven pues esta es el objeto del deseo de aquél. Como puede verse, no en todos los relatos de Ribeyro hay derrota y frustración. También existen pequeñas victorias, aunque para alcanzarlas haya que vencer a otros.

El protagonista de “*El primer paso*” es un personaje marginal y desfavorecido por la vida, como la mayoría de los seres que Ribeyro nos muestra en sus relatos. El narrador omnisciente que ya conocemos sigue a Danilo durante algunas horas (usa la técnica de “*in media res*”) y ese lapso nos permite enterarnos del pasado del joven y también ser testigos de cómo sus deseos de salir de la frustración y de la pobreza no se cumplirán, según lo insinúa el final abierto del relato⁴⁴.

El espacio en el que Danilo espera la oportunidad de su vida es un bar hasta donde deberá llegar y llega Panchito para encargarle al primero el cumplimiento de una misión que parece estar al margen de la ley, pero que para el protagonista representa la posibilidad concreta de salir de la pobreza y regalarse la vida de confort y de elegancia a que aspira. Mientras permanece a la expectativa del arribo del personaje con quien se ha citado, Danilo rememora pasajes de su existencia.

⁴⁴ Ibidem (2005: 78-83).

Podríamos añadir que es uno de los seres más solitarios e individualistas que ha creado Ribeyro, pues no se hace referencias a sus padres ni a ningún otro familiar con el que esté vinculado. Empero, sí hay una mujer, Estrella, por la que siente no tanto amor sino pasión y con la que planea viajar, pues el encargo que le hará Panchito consiste en ir al norte en un ómnibus llevando un dinero de dudosa procedencia y que él tiene que entregar a alguien. Este “primer paso” hacia la fortuna que se dispone a dar Danilo no se cumplirá porque dos personajes (presumiblemente policías), que lo han estado observando desde el bar, se ponen en acción en el mismo momento en que el protagonista se alista a viajar. De modo que este “primer paso” también es un “último paso” pues todo indica que será capturado.

1.2.4. El fracaso de los “negocios familiares”

Finalmente nos detendremos en los dos relatos que abren y cierran el conjunto de textos que Ribeyro reunió en su libro de 1955: “Los gallinazos sin plumas” y “Junta de acreedores”. Haremos unas breves observaciones para contrastarlos con los seis relatos que acabamos de comentar. Para más detalles acerca de ellos, nos remitimos a nuestro trabajo ampliamente citado y a lo que han aportado los varios críticos que los han analizado.

Señalábamos que los distingue de los otros el que si bien ambas historias son evocaciones que un narrador omnisciente realiza para conocimiento de los lectores; es decir, que se hace un recuento de hechos ocurridos en un pasado que no se precisa con detalle, el centro de atención del narrador está en dar cuenta de cómo se desarrollaron los sucesos y ya no tanto en hacer saber lo que piensan, sienten y quieren en su fuero íntimo los personajes involucrados en las historias. Esto no significa que el pasado no sea importante; sí lo es, pero al narrador le interesa seguir lo que hacen los seres de la ficción a partir del momento en que se dedica a “ver” qué hacen.

“Los gallinazos sin plumas”, cuento emblemático de Ribeyro por la dureza y hasta sordidez de la historia, por la simpatía que despiertan los personajes niños y por la maestría con que desenvuelve el desarrollo de la anécdota hasta llevarla hacia ese final abierto y conmovedor, se distingue de todos los demás porque el tiempo de la historia es

mayor al de todos los relatos. Es decir, mientras en los otros siete textos, los hechos evocados apenas duran algunas horas de un solo día, las peripecias que viven los personajes de la ficción abarcan varios días, en los cuales la tragedia que envuelve al abuelo y a sus nietos se va agravando poco a poco, y los lectores asistimos como espectadores al desarrollo de la historia de estos seres sumidos en la pobreza, en la lucha por la supervivencia y en el desamparo⁴⁵.

Como los lectores conocemos los pormenores de lo que ocurre en el relato, cabe subrayar el mérito de Ribeyro de haber logrado una recreación muy visual e impactante del submundo en que se mueven los personajes. Puede decirse que aunque los seres se desplazan por varios espacios, todos estos corresponden a los de la marginación y la extrema pobreza. El lugar límite es, por cierto, el botadero de basura donde los niños compiten con los gallinazos “reales” por la posesión de los restos de comida para alimentar al cerdo.

Aunque la anécdota linda con lo sórdido, el propósito del relato es poner en evidencia que en última instancia es el sistema social injusto el que agudiza los conflictos económicos y psicológicos entre personajes que forman parte de un núcleo familiar incompleto (no aparecen los padres) y que luchan en las peores condiciones por subsistir. El abuelo encarna la frialdad y la falta de cariño del mundo adulto hacia los niños; incluso los somete a una terrible explotación de su incipiente fuerza de trabajo con el propósito de alimentar al animal (el cerdo) que le permitirá, mediante la compra-venta, hacerse de algunos recursos dinerarios de los que carece. El final de la historia muestra que todos pierden, pero quizá más los niños, pues quedan en la mayor orfandad.

“Junta de acreedores” ilustra la preferencia de Ribeyro por situar a sus protagonistas en espacios cerrados que casi siempre son opresivos porque, en ellos, los seres de ficción toman conciencia de la situación de crisis o de conflicto en que se encuentran, como ocurre en “La tela de araña”, según hemos apreciado. En el relato que comentaremos en seguida, el protagonista, Roberto Delmar, está instalado dentro de los límites de su establecimiento comercial y allí espera la llegada de un grupo de personajes que vienen a declarar la “quiebra” del negocio.

⁴⁵ Ibidem (2005: 28-39), Gerdes, Dick (1976) y Elmore, Peter (2002: Capítulo II).

Los representantes de los acreedores de Roberto Delmar llegan, en efecto, y proceden a ejecutar la “quiebra” y con ello determinan la derrota financiera del dueño de la tienda; y el final abierto del relato sugiere la posibilidad de que el protagonista, que ha abandonado el negocio después de la reunión con sus oponentes, no solo se dirija hasta las cercanías del mar, sino que decida acabar con su vida en ese lugar. En ese contexto su propio apellido, “Delmar”, agrega un matiz de ironía al desenlace de un relato en el que vemos a otro derrotado por un sistema implacable.

Además, en este texto, el narrador apela al recurso ya conocido de incursionar en el mundo mental del personaje para indagar por las causas del fracaso económico de su negocio. A través del recuento que realiza Delmar llegamos a saber que el principal motivo de que su establecimiento haya quebrado es la competencia que le hizo otro comerciante más poderoso que él y que en un lapso breve acabó con los sueños de prosperidad del protagonista. Y es el desenlace de esta historia de la derrota de un individuo de los sectores medios el que nos muestra “Junta de acreedores”. Otro elemento inusual en este texto es la presencia de un humor irónico en el desarrollo de los acontecimientos y encarnado en especial por algunos de los acreedores que participaron en la operación de quiebra y que le dan a la reunión una atmósfera de contraste entre la actitud de triunfalismo de los visitantes y el ánimo de vencido de Delmar que tiene que aceptar que lo ha perdido todo⁴⁶.

1.3. El segundo libro: *Cuentos de circunstancias* (1958)

El segundo libro de relatos que publicó Julio Ramón Ribeyro se denomina *Cuentos de circunstancias* y está constituido por doce textos, dos más que los del primer volumen de 1955. Si comparamos la edición original con la de los cuentos completos que empleamos en esta investigación y en la que se reproduce el conjunto de las piezas narrativas que integran el volumen, descubrimos algunas pequeñas diferencias que pasamos a señalar. En primer lugar, la obra de 1958⁴⁷ reúne un total de diez (10)

⁴⁶ Ibidem (2005: 84-91).

⁴⁷ Julio Ramón Ribeyro. *Cuentos de Circunstancias*. Lima, Editorial Nuevos Rumbos, 1958, 96 páginas. (“La insignia”, “El banquete”, “Doblaje”, “La botella de chicha”, “Explicaciones a un cabo de servicio”, “Página de un diario”, “Los eucaliptos”, “Scorpio”, “El tonel de aceite”, “Los merengues”).

cuentos, mientras que la de 1994 nos entrega doce (12). Los que se incorporan en esta última son: “*El libro en blanco*” y “*La molicie*”. En segundo lugar, en cuanto al orden en que aparecen los textos se notan algunas variaciones, la principal de las cuales es que los dos relatos incorporados en la edición de 1994 aparecen después de “*Doblaje*” y antes de “*La botella de chicha*”. Igualmente, en la edición príncipe, el penúltimo es “*El tonel de aceite*” y el último, “*Los merengues*”; en cambio, en la más reciente, este último es el penúltimo y aquél, el último. En tercer lugar, el volumen de los cuentos completos ofrece al final de cada texto la fecha de escritura de este; ello nos permite comprobar que “*El libro en blanco*” se escribió en 1993 en París, es decir, treinticinco años después de la aparición del segundo libro del autor; a su vez, “*La molicie*” nació en Madrid en 1953 y, por tanto, pudo haber aparecido en la edición de 1958, pero no ocurrió así.

Antes de ingresar al análisis de cada uno de los relatos, cabe realizar algunas observaciones más. La primera es que *Cuentos de circunstancias* carece de prólogo, y, por tanto, el lector ingresa de frente al mundo que nos propone Ribeyro en sus ficciones, sin ninguna advertencia o apreciación que haya que tomar en cuenta. Por otra parte, todos los textos de *Los gallinazos sin plumas* (1955) presentan una uniformidad y homogeneidad en cuanto a la elección de un narrador heterodiegético y omnisciente que emplea siempre la tercera persona y recrea una realidad cuyas características señala el autor en el prólogo. En cambio, en *Cuentos de circunstancias* (1958), el narrador es, en unos textos, un autodiegético⁴⁸ que utiliza la primera persona, y en otros, un heterodiegético⁴⁹ que cuenta en tercera persona. También se constata la existencia del homodiegético⁵⁰, es decir, el narrador testigo en primera persona.

En cuanto a lo que Mario Vargas Llosa denomina el **nivel de realidad**⁵¹ presente en los textos del primero y del segundo libro de Julio Ramón Ribeyro, es destacable la diferencia entre el realismo o neorealismo que caracteriza a todos los cuentos de *Los gallinazos sin plumas* (1955) y la alternancia entre el realismo y la fantasía⁵² que es

⁴⁸ Cf. Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes (1995: 158).

⁴⁹ *Ibíd*em (1995: 160).

⁵⁰ *Ibíd*em (1995: 161).

⁵¹ Mario Vargas Llosa. (1997:107).

⁵² Al hablar de su producción fantástica, Ribeyro dice: “En realidad no estoy muy seguro de haber escrito cuentos fantásticos. Entiendo por cuento fantástico un cuento que es puro producto de la imaginación, en el cual las referencias a la realidad son escasas. En cambio, mis cuentos que son considerados

posible descubrir en los doce textos que forman parte de *Cuentos de circunstancias* (1958). Las razones de esta diferencia no obedecen a una posible evolución que habría experimentado el escritor en el breve lapso de tres años, sino al hecho de que el volumen de 1955 supuso una selección de un punto de vista realista o neorrealista, lo que llevó a que en esta obra se dejara de lado todo aquel texto que no coincidiera con la propuesta estético-ideológica que en ese momento sostenía el autor.

Y dicha evidencia, que está expuesta en el prólogo del primer libro, se reafirma si se revisan las fechas de escritura de cada texto, que se consignan en la edición de los cuentos completos. En efecto, comprobamos que los ocho relatos de *Los gallinazos sin Plumas* se escribieron en el lapso de dos años (de 1953 a 1954) y todos ellos en Europa (siete en París y uno en Madrid). Las ficciones que se incluyeron en *Cuentos de circunstancias* se pergeñaron unos en Lima, otros en Europa, y algunas son más antiguas que las que se escogieron para el volumen de 1955; lo cual quiere decir que el criterio del autor no respondía a lo cronológico, sino a lo temático, y esta preferencia tenía que ver con sus opciones en tanto escritor peruano de la década de los 50.

1.3.1. El narrador realista heterodiegético

Como el libro de 1958 es más abierto que el primero de 1955, tanto en el **nivel de realidad** al que alude como en el **tipo de narrador** empleado, el lector puede intentar una suerte de caracterización del volumen tomando en cuenta los dos criterios que acababan de mencionarse (resaltados con negrita).

Este punto de vista nos permitirá apreciar las relaciones de semejanza y de diferencia que hay entre el primer y el segundo libro de cuentos de Ribeyro. Así, comprobamos que en *Cuentos de circunstancias* nos volvemos a encontrar con un narrador realista heterodiegético que está presente en cuatro textos, lo cual constituye un 40% del total de relatos, si consideramos la edición príncipe de 1958 (con diez ficciones), y 30%, si nos

fantásticos están apoyados siempre en hechos reales que he conocido o vivido, pero en los cuales hay siempre un momento en que la historia se dispara un poco hacia lo insólito o inesperado. No es el cuento fantástico típico, se trata de un cuento realista que patina o se desliza de pronto en otra dimensión, la dimensión de lo insólito”. En “*El asedio de la fama*”. Entrevista de Mito Tumi. Cfr. Ribeyro (1998: 293).

guiamos por el volumen de los cuentos completos de 1994 (con doce). En ambos casos este grupo posee una cierta representatividad nada desdeñable como veremos al acercarnos a ellos.

Pertenecen a este conjunto: “El banquete”, “Scorpio”, “Los merengues”, “El tonel de aceite”. Todos ellos son pasibles de ser considerados como realistas, aunque, como se verificará, el realismo de estos textos difiere en varios aspectos del de 1955. Un primer aspecto, por ejemplo, es que de los cuatro relatos, tres se desarrollan en el mundo urbano (que podría ser Lima), pero dicho mundo no es exclusivamente el de la marginalidad; por el contrario, predominan aquellos en los que el ambiente corresponde al universo de la clase media más o menos acomodada (dos relatos), y solo uno de ellos (“Los merengues”) muestra espacios equiparables a los que aparecen en el libro de 1955.

Por otro lado, en uno de los relatos (“El tonel de aceite”) la historia transcurre en el mundo rural y con los indicios que ofrece el texto cabe plantear que estamos en un espacio andino o próximo a este. Desde esta perspectiva, el citado texto sería uno de los primeros en los que Ribeyro se aventura a recrear narrativamente un mundo que en tanto ser humano y escritor no le es tan familiar como el de Lima. Ello no impidió que en un buen número de relatos, el autor plasme historias desarrolladas en el ámbito de la región de la Sierra (urbana o rural)⁵³.

En cuanto al tipo de realismo que predomina en los textos, cabe resaltar el propósito del escritor de recrear cada una de las historias con un máximo de verosimilitud, de modo que permitan al lector hacerse una idea aproximada del mundo al que se refieren. Y como hemos indicado, aunque no hay denominaciones sobre los lugares en que ocurren los hechos, sí se sugiere que corresponden a espacios de la ciudad de Lima.

Por ejemplo, en “El banquete”⁵⁴ toda la historia transcurre en ciertos ambientes de la ciudad capital y de manera especial, los sucesos se concentran en la residencia del protagonista, cuyo nombre tiene un matiz irónico: Fernando Pasamano. Este personaje, que ha alcanzado una situación económica bastante holgada, es de origen provinciano y

⁵³ En su libro *Tres historias sublevantes* (1964) incluyó un relato por cada una de las tres regiones geográficas que tiene el Perú. El que corresponde a la Sierra es “*El chaco*”.

⁵⁴ Cf. González Montes, Antonio (2005: 99-103)

tiene lazos de parentesco no muy cercanos con el Presidente de la República de la época en que ocurren los hechos.

Fernando Pasamano planea aprovechar el vínculo familiar con el fin de incrementar su fortuna y mejorar su status social y, para ello, decide organizar un banquete en su residencia e invitar al Presidente. Su idea consiste en pedirle a este que lo mande de embajador a algún país europeo y que autorice la construcción de una vía férrea que pase cerca de una de las haciendas del anfitrión.

La organización del banquete representa para Pasamano el desembolso de una gran cantidad de dinero, pero él considera que este fuerte egreso es una inversión razonable pues si el mandatario accede a una de sus peticiones podrá recuperar con creces lo que ha gastado. En efecto, luego de los costosos y detallados preparativos, el banquete se realiza y el anfitrión consigue hacer la petición a su encumbrado pariente, y este le manifiesta que le concederá lo que ha solicitado. Pero el desenlace es funesto para Pasamano pues al día siguiente de la comilona presidencial, el ilustre agasajado sufre un golpe de estado que frustra totalmente las esperanzas del anfitrión.

En este relato el narrador muestra una mirada crítica e irónica sobre el personaje, y, a través de la historia que éste protagoniza, se permite cuestionar la actitud oportunista y arribista del mismo, que quiere obtener ventajas valiéndose no de su trabajo sino de sus vínculos familiares con quien detenta el poder. A propósito del poder, “*El banquete*” debe ser uno de los primeros relatos en los que Ribeyro desarrolla el tema de la política, vinculada a un tópico que retomará más adelante en su novela *Cambio de guardia* (1976), publicada en plena época del gobierno militar de Velasco Alvarado.

Nos referimos al tópico del golpe militar como rasgo característico de la política peruana durante gran parte del siglo XX. De modo que su utilización en “*El banquete*” es perfectamente verosímil en nuestro contexto, y de paso constituye una sanción tanto para el presidente que acepta conceder favores por razones familiares, como para el pariente que considera que el Estado debe estar al servicio de los intereses particulares de los allegados al poder.

Otro relato que también se recrea desde la perspectiva de un narrador heterodiegético en tercera persona, es “*Scorpio*”⁵⁵, que enfrenta a dos adolescentes que son hermanos y ambos aficionados a la captura y posesión de pequeños y peligrosos animales (arañas y escorpiones). Precisamente, el cuento mencionado alude a que los dos han peleado por la posesión de un escorpión, capturado por Ramón, el hermano menor, y arrebatado a este por Tobías, el hermano mayor. A partir de esta situación de desventaja para Ramón, el narrador omnisciente sigue a este en sus planes para vengarse de la desposesión del escorpión que ha sufrido a manos de su hermano.

El relato no tiene el propósito de ilustrar un conflicto de naturaleza social, sino el de mostrar los enfrentamientos que se producen entre personajes que son de una misma familia, pero que por razones de edad o de temperamento luchan entre sí para afirmar su personalidad o su ego, en un mundo donde las relaciones se basan en el conflicto físico o psicológico permanente. Por esa razón, “*Scorpio*” es un relato realista y verosímil, pues presenta una situación que suele darse entre hermanos, en especial cuando están en la etapa de la adolescencia. Desde el punto de vista social, los personajes no son marginales ni pobres; pertenecen a una clase media de moderados recursos.

“Los merengues”⁵⁶ también es contado por un narrador de características similares al de “*Scorpio*” y el protagonista, asimismo, es un niño, en este caso de extracción popular⁵⁷, que vive en el barrio miraflorentino de Santa Cruz, donde conviven familias que pertenecen a estratos diferentes. El niño, que tiene el sobrenombre de “Perico”, no se enfrenta a otros niños sino al mundo adulto. Y ello ocurre porque desea comprar en una pastelería cercana a su casa unos dulces denominados “merengues”, por los que siente especial predilección.

Para poder adquirir sus dulces favoritos, “Perico” comete un pequeño “delito”: sustrae parte del dinero que su madre guarda en un lugar de la cocina. Aprovechando que esta ha salido al trabajo, el niño consuma el pequeño hurto y luego se dirige a la pastelería para realizar la compra de la golosina con la cual ha soñado muchas veces. Lo singular

⁵⁵ Ibídem (2005: 144-148)

⁵⁶ Ibídem (2005: 148-152)

⁵⁷ Sobre la presencia de niños y adolescentes en los relatos de Ribeyro, se puede consultar un interesante artículo del escritor peruano Jorge Eslava (1993: 32).

es que llega hasta el lugar y solicita al vendedor que le proporcione los merengues a cambio del dinero que muestra en sus manos.

Pero el vendedor, considerando que los veinte soles son una suma exagerada para adquirir merengues, le niega a Perico el derecho de convertirse en comprador y lo conmina a salir de la tienda. El frustrado niño tiene que abandonar el establecimiento y su venganza consiste en tirar las monedas una a una y soñar con un tiempo futuro en el que pueda comprar lo que se le antoje.

En este relato, además de la anécdota de la frustrada compra de los merengues, el narrador incluye algunos elementos que permiten apreciar el nivel socio-económico al que pertenece el púber. Este personaje es de extracción popular, como hemos señalado, y en ese sentido se parece en alguna medida a los niños que aparecen en *“Los gallinazos sin plumas”*. Y con respecto a la sustracción del dinero que realiza Perico, no hay de parte del narrador una censura, sino una mirada irónica y comprensible.

En el relato “El tonel de aceite” vuelve a enseñorearse la figura de un narrador heterodiegético en tercera persona, que conduce el desarrollo de la historia con total dominio de los sucesos, espacios y personajes. Estamos ante un típico cuento “fragmento” que muestra un momento crucial en la vida de un número breve de personajes y que se resuelve a través de una autosanción a aquél que ha perpetrado un delito mayor: el asesinato de un hombre por motivos sentimentales.

Quien ha cometido homicidio es Pascual, y en su afán de escapar a la justicia ha huido del lugar del crimen y se ha refugiado en la casa de su tía Dorotea, una mujer ya mayor, de rasgos indígenas y que vive en una zona semirrural. El relato nos muestra a Pascual en casa de su tía, y los dos momentos extremos de su situación se pueden definir con dos adjetivos: escondido y ahogado. Lo que implica pasar de la vida a la muerte, y, por tanto, significa un final catastrófico para el protagonista.

Y ello ha ocurrido porque los policías llegan hasta el lugar donde está escondido Pascual; pero antes de que toquen la puerta, dialoguen con Dorotea y esta los autorice a entrar en la casa y verificar si está o no el homicida (la mujer dice que no lo ha visto), ella le ha ordenado a Pascual que se introduzca en un gran tonel de aceite que se ubica cerca de la puerta. El perseguido obedeció y, por ello, cuando los policías ingresan y lo

buscan no lo encuentran, pues Pascual está dentro del tonel. Incluso uno de ellos golpea al recipiente y anuncia que volverá para que Dorotea le obsequie aceite.

Después de que los policías se marchan, el ambiente de la casa queda en paz y sin la tensión y el suspenso que generaron la presencia de los perseguidores, pero Pascual se ha ahogado con el aceite y ha muerto, según lo sugiere el narrador y con esta insinuación concluye el relato. No puede decirse que hay una moraleja o un propósito didáctico en la historia. Lo que se quiere contar es una anécdota donde están presentes, como se ha señalado, el suspenso y la tensión, por el enfrentamiento entre alguien que se ha puesto al margen de la ley (ha asesinado a un hombre) y unos policías que lo persiguen en nombre de la ley. Y, con ello, el escritor muestra un aspecto de la realidad desde un punto de vista realista y equilibrado, aunque haya de por medio dos muertes: la del asesinado y la del propio homicida.

1.3.2. El narrador realista autodiegético

Bajo esta denominación agrupamos a aquellos relatos que tienen como narrador a una voz en primera persona, que además ha participado en el desarrollo de la historia en calidad de protagonista o de personaje importante; por ello, se le llama narrador personaje y en la terminología narratológica se le identifica como el autodiegético, porque cuenta algo acerca de sí mismo⁵⁸.

Como el narrador es un personaje que se asemeja en parte significativa al Julio Ramón real en la época de su adolescencia o juventud, según las versiones biográficas o autobiográficas que manejan los lectores o críticos, algunos de estos últimos los llaman relatos autobiográficos, por su relación con pasajes de la vida real del ser humano que concibió los cuentos, pero esto siempre es relativo⁵⁹. Aun cuando estos relatos se basaran o tuvieran como materia prima experiencias que vivió el escritor real, lo pertinente desde el punto de vista del análisis literario es la ficcionalización llevada a cabo y el producto final, su capacidad de persuasión, su trascendencia, como sin duda ocurre con los textos creados por Ribeyro.

⁵⁸ Cf. Reis Carlos y Ana Cristina M. Lopes (1995: 158).

⁵⁹ Cf. Minardi, Giovanna (2002: 95 y sgts.).

Son, pues, relatos de este tipo: “La molicie”, “La botella de chicha”, “Explicaciones a un cabo de servicio”, “Página de un diario” y “Los eucaliptos”⁶⁰. De estos cinco, tres tienen como protagonistas a personajes que evocan a la figura del propio escritor en su calidad de vecino de la ciudad de Lima en la que vivió desde su nacimiento hasta la década del 50, en que comienza su etapa de viajero. Por ello, en “La botella de chicha”, “Página de un diario” y en “Los eucaliptos”, las historias se basan en la evocación de sucesos vividos en la época de la adolescencia y de la juventud del protagonista.

Lo peculiar de “Página de un diario”⁶¹ es que el narrador recuerda con pesadumbre el día en que murió su padre y todo lo que ello implicó en ese terrible instante y en su futura vida. Estamos frente a un cuento fragmento, pues los hechos transcurren entre el momento del deceso y unas horas del día siguiente. El protagonista rememora lo difícil que fue para él tomar conciencia de que su padre ya no era una persona sino una cosa, a la que podía mirar como tal en el ataúd.

Pero el relato muestra también el modo en que el joven deudo superó el trauma de la pérdida de su progenitor a una edad tan temprana. Ello ocurrió cuando el protagonista, recorriendo la casa⁶² en esas horas de dolor y soledad, llegó hasta la habitación donde estaba el escritorio de su padre. Se acercó hasta el mueble y ubicó allí el lapicero de pluma fuente que utilizaba aquél y que era el símbolo de su autoridad.

Identificado el objeto predilecto, el narrador se lo apropia material y simbólicamente y piensa que puede llevarlo consigo, pues “¡Hasta tenía grabadas las mismas iniciales!” El proceso de apropiación se consuma cuando con dicha pluma fuente traza su nombre, “que era también el nombre de mi padre”⁶³. Y esa experiencia lo lleva a comprender que su progenitor no había muerto, “que algo suyo quedaba vivo en aquella habitación”. Y se verifica, también, en la mente del huérfano el nacer de un sentimiento de identificación: “Pero si yo soy mi padre”.⁶⁴

⁶⁰ Véase el análisis que hacemos de cada uno de ellos en nuestro ya citado estudio. Cf. González Montes, Antonio (2005: 120 y sgts.).

⁶¹ Ibidem (2005: 135).

⁶² Dice Minardi Giovanna que “En *“Página de un diario”* [...] domina el espacio de la casa como cuna de nuestra existencia” (2002: 101). Pero también puede ser el lugar donde concluye la vida, como se observa en el relato.

⁶³ Sobre la importancia del tema del nombre en la narrativa de César Vallejo, véase nuestro artículo: González Montes, Antonio (1993: 241 y sgts.).

⁶⁴ Cf. González Montes, Antonio (2005: 136).

El relato “Los eucaliptos” es otro notable texto evocativo sobre sucesos vividos por el narrador en el distrito limeño de Miraflores, entrañable mundo asociado a la adolescencia y que es recreado desde una distancia temporal de 20 años (tiempo de la escritura). Como lo hemos analizado exhaustivamente⁶⁵, nos remitimos a esas páginas y solo queremos puntualizar que este cuento está vinculado al proceso de modernización urbana que sufre el barrio en que vive el protagonista. Este rápido e irreversible proceso de cambios trae consigo la desaparición de todos aquellos elementos que eran parte del entorno tradicional en que discurría la vida apacible del narrador y de sus amigos. Entre esos elementos arrasados por el progreso están los eucaliptos que daban sombra y acompañaban a los jóvenes⁶⁶.

Cierra el trío de relatos evocativos del mundo de la adolescencia en el contexto miraflorentino, el cuento “La botella de chicha”, también uno de los clásicos del maestro Julio Ramón. El narrador recrea una curiosa anécdota, no exenta de humor, que le ocurrió en su época de universitario, cuando, urgido por la necesidad de contar con algo de dinero y descartar la opción de pedirselo a alguien de su familia, decidió extraer de la despensa de su casa una botella de chicha que se guardaba para una ocasión especial.

A partir de esa situación inicial de insolvencia económica del protagonista se van generando otras como producto del azar y conducen a un desarrollo y desenlace contrarios a los propósitos específicos de aquél, pues no consigue el dinero que necesita y la famosa chicha es reemplazada por un vinagre desagradable, pero, pese a ello, los miembros de la familia la beben creyendo que es la bebida auténtica, y en cambio esta última es echada al piso por el padre del protagonista, quien es víctima de un proceso de sugestión que el relato muestra de modo admirable⁶⁷.

En cuanto a los relatos “La molicie” y “Explicaciones a un cabo de servicios”, pese a estar contruidos por un narrador autodiegético presentan algunas características de contenido o de técnica narrativa que es pertinente destacar para comprobar que aunque Ribeyro no es proclive a grandes cambios en su oficio de cuentista, sí introduce algunos pocos que son indicios del camino que seguirá en sus siguientes libros.

⁶⁵ Ibídem (2005: 138 y sgts).

⁶⁶ Este texto ha sido estudiado por distinguidos especialistas en la cuentística de Ribeyro: Minardi (2002: 102) y Elmore Peter (2002: 66).

⁶⁷ Cf. González Montes, Antonio (2005: 124 y sgts). Santiago López ha hecho un análisis desde el punto de vista semiótico (1991: 149).

Por ejemplo, “La molicie” no es novedoso en cuanto al tipo de narrador, pero sí lo es respecto del manejo de la atmósfera y del espacio en que ocurren los insólitos sucesos. La acción gira alrededor del curioso enfrentamiento de dos personajes, uno de los cuales es el narrador, contra la fuerza de la naturaleza, identificada con el calor que produce en los dos jóvenes un adormecimiento de sus facultades vitales y los condena a una inacción casi total. Como vemos, la historia no es muy nítida y los personajes son difusos, a lo sumo se sabe que son estudiantes cuyas escasas energías se agotan en esa lucha impersonal contra un enemigo cósmico como es la época de canícula en el verano. Tampoco está identificado el lugar en que los jóvenes soportan el asedio ambiental, pero por los indicios presentes podría decirse que están en una ciudad europea en su temporada veraniega⁶⁸.

En cuanto a “Explicaciones a un cabo de servicio”, la novedad está en el sistema narrativo empleado: el narrador, protagonista de los sucesos, no da cuenta de estos a un narratario impersonal y que está fuera del relato en calidad de lector, sino que se dirige a alguien que también está en el mismo nivel de realidad que el narrador: es el policía que lleva detenido y rumbo a la comisaría a Pablo Saldaña, por haber cometido una falta, y mientras cumple su labor de custodio del orden escucha la versión de los hechos que le proporciona Pablo, con el objeto de alegar su inocencia y evitar una futura sanción.

El policía se limita a escuchar el discurso exculpatorio del detenido y no le responde con ninguna palabra, pero conduce con firmeza a Pablo hasta la comisaría y es durante este recorrido que los lectores “escuchamos” también el relato de lo que ha ocurrido: Pablo fue detenido por no haber podido pagar una deuda por los consumos que efectuó en compañía de su amigo Simón Barriga en un restaurante del distrito limeño de Lince. A esta técnica de contar, la hemos denominado: “el narrador en 1ª y en 2ª. persona”, pues tiene de ambas⁶⁹: el narrador refiere hechos en los que ha participado como personaje, pero además identifica al receptor y como prueba de ello se dirige a él usando el “tú” o el “usted”, y queda claro que este interlocutor no es el narrador que se habla a sí mismo, sino alguien diferente y que también es personaje, como ocurre en este relato, donde es el policía el que acompaña a Pablo Saldaña⁷⁰.

⁶⁸ *Ibíd*em (2005: 120 y sgts.).

⁶⁹ González Montes, Antonio (2007: 19).

⁷⁰ González Montes, Antonio (2005: 129 y sgts.).

1.3.3. El narrador autodiegético fantástico y cosmopolita

Con el mismo tipo de narrador que hemos visto en los relatos comentados, Ribeyro agrega a su universo cuentístico una nueva dimensión: la del cuento fantástico y cosmopolita a la vez. Ejemplo de ello son “La Insignia”, “Doblaje” y “El libro en blanco”, pues en cada uno de ellos, un narrador protagonista o co-protagonista nos cuenta sucesos que de una u otra manera pueden ser tipificados como fantásticos, y, a la vez, las acciones se desarrollan en espacios urbanos no identificados o ubicados en ciudades europeas o de otros continentes. En cuanto a la presencia de la fantasía en los relatos del autor, habría que recordar lo que decía este a propósito de su producción no realista: “No es el cuento fantástico típico, se trata de un cuento realista que patina o se desliza de pronto en otra dimensión, la dimensión de lo insólito”⁷¹.

Para comprender la significación profunda de “*La insignia*”, habría que tomar en cuenta dos conceptos: el azar y el absurdo, pues mediante ellos se hace presente lo fantástico, aunque cabe precisar que ambos son también parte de la realidad. En cuanto al azar⁷², es este el que determina que el narrador se encuentre en su camino con “una insignia”, se la guarde en el bolsillo y que luego de haberse olvidado de ella la reencuentre y decida lucirla como parte de su atuendo.

A partir de este momento interviene el absurdo⁷³, pues por el solo hecho de lucir dicha insignia, el narrador vive una serie de situaciones insólitas, la primera de las cuales es el ser reconocido como parte de una organización misteriosa a la que ingresa y en la que “hace carrera” y la última es la de haber sido designado presidente de dicha institución, aunque nunca haya llegado, en los diez años que está en ella, a comprender qué es y a qué se dedica, pese a lo cual acepta todos los ritos que se realizan allí y cumplió con todas las tareas extravagantes que le asignaron.

Sin duda, la creación de una atmósfera de lo absurdo en “*La insignia*” no es algo gratuito ni puramente lúdico. Además de responder a una de las corrientes estéticas que

⁷¹ Ribeyro, Julio Ramón (1998: 293). Cfr. nota 22.

⁷² El Diccionario de la Lengua Española define el azar como “casualidad, caso fortuito”. Cf. Real Academia Española. Madrid, 2001. Vigésima segunda edición. Tomo 2, p. 177.

⁷³ El absurdo es definido como “contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido. Extravagante, irregular, chocante, contradictorio”. Cfr. Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Vigésima segunda edición, 2001. Tomo 1, p. 10.

existían en el cuento peruano de la década de los 50⁷⁴, hay en este relato una crítica a la ausencia de sentido social, cultural o histórico en la sociedad contemporánea, en la cual los signos han llegado a cobrar una gran importancia, aunque en sí mismos carezcan de un sentido profundo o trascendente para el ser humano. Además los sucesos se realizan en una ciudad no identificada y ello contribuye a darle al relato un aire de cosmopolitismo que es un rasgo relativamente novedoso en la producción cuentística de Ribeyro de esos años⁷⁵.

“Doblaje” es otro relato que enriquece el universo narrativo del autor, pues plantea con más audacia y originalidad la presencia de lo fantástico en la realidad. La anécdota, en este caso, no se desencadena a partir del azar, sino como corolario de cierta idea que el narrador enuncia con énfasis, y que en sí misma es un reto. Según dicha idea: “Todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario”.

Como hemos realizado un análisis exhaustivo del relato al cual remitimos⁷⁶, en estas líneas examinaremos el sentido de la afirmación antes transcrita para resaltar su carácter de hipótesis sugestiva que el relato se encarga de comprobar de modo verosímil y convincente para el lector. Lo primero que habría que destacar es que este enunciado no es una verdad científica sino un “saber” propio del esoterismo, como lo reconoce el narrador de “Doblaje”. Y el esoterismo se refiere a un “conjunto de conocimientos, enseñanzas, prácticas o ritos de una corriente religiosa o filosófica, que son secretos, incomprensible o de difícil acceso y que se transmiten únicamente a una minoría selecta denominada iniciados, por lo que no son conocidos por los profanos”⁷⁷.

En cuanto a la primera parte de la frase esotérica, la que asevera que “todos tenemos un **doble**”, ella ha devenido en un creencia aceptada no solo en el ámbito de lo esotérico, sino en el mundo de la realidad común, pues todos participan de su certeza y su significación alude al parecido físico existente entre, por lo menos, dos personas. Como la palabra “doble” posee muchas acepciones, recurriremos a un término equivalente, pero de uso restringido, que da una idea del contenido específico que queremos

⁷⁴ Cf. González Vigil, Ricardo (1991: 487). (*El cuento peruano: 1942-1958*).

⁷⁵ Cf. González Montes, Antonio (2005: 93 y ss.).

⁷⁶ *Ibidem* (103 y ss.).

⁷⁷ Cf. Wikipedia. Enciclopedia libre. Consultada el 17 de enero de 2009.

establecer. Dicho término es “sosías” y con él nos referimos a “una persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella”⁷⁸.

El aspecto espacial también es relevante porque un sosías, según lo que se cree, nunca vive cerca del suyo, sino exactamente en el lugar opuesto al que habita el primero, porque eso es lo que significa las antípodas.⁷⁹ A su vez, la segunda oración establece un rasgo que dificultaría el que un sosías puede conocer directamente o en persona al suyo, pues como se señala: “los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario”; lo que no impediría que otra persona sí pudiera conocer a ambos sosías y dar fe de ello. Por otro lado, con los avances tecnológicos, en especial la vía satélite y la televisión, sí sería posible que los dos dobles se vean a través de la pantalla televisiva, aunque nunca puedan estar el uno cerca del otro, por lo que establece el principio.

Todos estos supuestos funcionan como una suerte de verosímil del texto y Ribeyro los respeta escrupulosamente y convierte a estas leyes especiales en elementos constitutivos de la lógica de “Doblaje” en tanto relato fantástico, con las características propias de su peculiar estética⁸⁰. El resultado es un logrado texto que persuade al lector y lo deja con una inquietud respecto de esta curiosa historia que, como hemos dicho, es una comprobación convincente de aquello que se enuncia en el principio esotérico elegido por el narrador para someterlo a una demostración narrativa.

Pero “Doblaje” no solo es importante porque muestra la competencia de Ribeyro para elaborar un relato fantástico, sino porque introduce ejes temáticos nuevos que adquirirán una mayor relevancia en los libros que publicará el autor en los años posteriores a sus dos primeros volúmenes de la década de los 50, que son los que hemos considerado en esta aproximación a su arte narrativo. Uno de estos temas es, por ejemplo, el del espacio cosmopolita en que se desarrollan los hechos (Londres y Sydney), y el personaje

⁷⁸ Real Academia Española. Op. Cit. Tomo 9, p. 1423. En un blog encontramos una definición escrita en una norma coloquial: “es una persona que se parece extraordinariamente a ti, sin ser tu pariente consanguíneo. Tanto se parece, que hasta puede pasar por tu hermano o por ti mismo”. En Martini Doble. El blog. Google. Consultado el 17 de enero de 2009.

⁷⁹ Antípoda o antípodas “es el lugar de la superficie terrestre diametralmente opuesto a otro lado, es decir, el más alejado. Según la RAE, un antípoda es aquel habitante del globo terrestre que, respecto a otro, mora en un lugar diametralmente opuesto”. Wikipedia. La enciclopedia libre. Google. Consultada el 17 de enero de 2009.

⁸⁰ Siempre resulta difícil definir qué es un relato fantástico, porque además existe una variedad dentro de ellos. Por ejemplo, Ribeyro practica un tipo de fantasía muy sutil, parecido al de autores como Borges y Cortázar. A propósito de ello, véase un trabajo de Alejandro Danino en el que analiza tres textos fantásticos: “*Borges y yo*”, de Jorge Luis Borges; “*Continuidad de los parques*” y “*Casa tomada*”, de Julio Cortázar. Cfr. Alejandro Danino. Literatura fantástica. En Google. Consultado el 17 de enero de 2009.

también participa de este rasgo. Además, el motivo del viaje también es novedoso porque, hasta antes de este relato, los personajes se mueven en espacios cerrados y únicos (una habitación) o hacen viajes muy breves. En cambio en “Doblaje”, el narrador viaja desde Londres hasta Sydney y de aquí retorna a Londres; a su vez, su sosia vuela desde Sydney hasta Londres y luego regresa a Sydney, en cumplimiento del movimiento contrario que realizan los dobles; pero no impide mostrar elementos de aquellos lugares que los personajes recorren.

Por último, habría que indicar que los protagonistas de los relatos fantásticos ya no viven solo experiencias ligadas a la lucha por la supervivencia ni pertenecen a sectores sociales muy desfavorecidos económicamente. Por el contrario, estos seres se ubican en los sectores medios y su relativa solvencia material les permite dedicarse a actividades intelectuales (el esoterismo) o efectuar viajes a lugares del extranjero.

Un último ejemplo de un relato con estas y algunas otras características afines es “El libro en blanco”. Pero como hemos indicado, este texto no formó parte de la edición original del libro de 1958, sino que se incorporó en la de *Cuentos completos* de 1994, pues Ribeyro consigna al final del cuento el año 1993 como su fecha de escritura.

Por su temática se vincula al tema central de nuestra tesis, ya que el protagonista es un escritor que vive una curiosa experiencia vinculada al libro como objeto, pero hay que recordar que su aparición es posterior a la data de la primera edición de *Solo para fumadores*, el libro en el que el tema de lo literario asume un protagonismo peculiar, que es lo que examinamos en estas páginas.

También lo hemos analizado con detalle en un trabajo nuestro ya citado⁸¹; por ello solo incluiremos algunas de las ideas pertinentes para destacar su calidad. En cuanto al espacio que sirve de escenario al desarrollo de los sucesos, cabe subrayar que Ribeyro eligió París, ciudad muy importante en su vida real y en su obra narrativa, como lo atestiguan su Diario personal (*La tentación del fracaso*) y los varios cuentos ambientados en la Ciudad Luz, incluidos en algunos de los libros que el autor dio a la publicidad a partir de la década del 70⁸². De otro lado, es comparable a “*La insignia*” porque, en ambos textos, las extrañas acciones que viven los protagonistas se desencadenan desde el momento en que aquellos entran en posesión de sendos objetos:

⁸¹ Cfr. González Montes, Antonio (2005: 110 y ss.).

⁸² Varios de los cuentos de su libro *Los cautivos* (1972) tienen como escenario la ciudad de París; entre ellos: “La primera nevada”, “La estación del diablo amarillo”, “Nada que hacer. Monsieur Baruch”, etc. Su célebre relato “La juventud en la otra ribera” también se desarrolla en París.

una insignia y un libro. La diferencia radicaría en que el primer objeto es encontrado por el narrador de modo casual y pasa a ser de su propiedad por su propia decisión. En cambio, el libro llega a manos del otro narrador gracias al obsequio que le hace una amiga en reconocimiento a la condición de escritor del protagonista.

Este emplea el recurso de la transferencia constante de propiedad del objeto para llegar a probar, a través de los hechos, el poder maléfico que ostenta el libro. Pero este poder es mostrado de modo muy especial, pues a partir del momento en que dicho objeto deja de ser de Francesca y pasa a manos de su amigo el escritor, este señala que en el lapso en que ha sido propietario del libro (un año), su situación laboral y sentimental ha desmejorado mucho; como también había ocurrido antes con Francesca cuando esta guardaba en uno de sus estantes el libro de marras. En cambio, después de haberlo regalado su situación mejora.

Por circunstancias que el relato detalla observamos que el objeto deja de pertenecer al escritor innominado y pasa a ser propiedad de otro escritor, amigo del primero, y cuyo nombre es Álvaro Chocano. Este también sufre lo que antes habían padecido la primera y el segundo propietario, es decir, el que cuenta esta curiosa historia; incluso Álvaro, después de caer enfermo, agravó y murió. Luego de este suceso, Francesca y el narrador se reencontraron y constataron que ambos pasaban por un buen momento, en especial en lo sentimental y hasta bromearon con la posibilidad de celebrar en una misma casa sus respectivos matrimonios.

El maléfico libro en blanco vuelve a entrar en la vida del personaje-narrador (sin que este lo sepa), pues la viuda de su difunto amigo Álvaro Chocano, cumpliendo un deseo del ausente, le entregó cuatro cajas cerradas que contenían “sus poemas inéditos y parte de su biblioteca”. El narrador recibió dicho “presente griego” y no tuvo oportunidad de revisar el contenido, pero a los pocos días de recibir esos paquetes su suerte se tornó muy adversa, como ya le había ocurrido antes.

Sumido en la indigencia económica y en la carencia afectiva (su pareja lo volvió a dejar), el protagonista pasaba su tiempo escribiendo artículos que luego ofrecía sin éxito y ordenando sus papeles. En esas circunstancias se le ocurrió abrir las cajas cerradas y allí, buscando el poema inédito de su amigo, volvió a encontrar el famoso “libro en blanco”; buscó en sus páginas el texto poético pero descubrió que seguía impoluto. No le quedó otra opción que poner el libro en los estantes de su biblioteca.

Empero, el narrador aún no había percibido la relación que existía entre la posesión del objeto y la mala suerte de su poseedor. Poco después recibió un mensaje de su amiga Francesca en el que le anunciaba que se volvía a casar con su ex marido y lo invitaba a asistir a la ceremonia. El narrador pensó en el regalo de bodas y, como no tenía ni trabajo ni dinero, decidió obsequiarle el “libro en blanco” y le dio a este presente un sentido de restitución pues ese objeto había sido de ella y le costó desprenderse de él. Lo que no calculó el oferente es que Francesca le devolviera el libro, con un mensaje que decía: “Lo regalado no se devuelve”.

Sorprendido por la respuesta de su amiga y en posesión, otra vez, del enigmático objeto, el narrador lo hojea de pasada y al hacerlo descubre un breve poema de la autoría de Álvaro Chocano, sin duda. Y en ese texto se revela el secreto del libro descubierto por el difunto escritor y dirigido a su amigo. Le dice que es un “objeto réprobo maléfico” del que hay que librarse de una maldición, pues “contiene todas las penas del mundo”, y añade que “un libro no escrito (puede) conducirte a la muerte”.

Espantado por la dura revelación del secreto, el narrador se apura en deshacerse del objeto maléfico, pero no se lo transfiere a otra persona sino que lo arroja en un parque cercano a su casa. Y a los pocos días (de paseo por el parque en compañía de un amigo) comprobó que el rosedal donde había arrojado el libro solo era un arbusto de ramas secas con pétalos marchitos. Con ello se confirma el poder destructor del objeto que no solo afecta a los humanos sino a la naturaleza.

Por el carácter de la historia contada, puede calificarse a “El libro en blanco” como un relato fantástico, aunque con una fantasía muy sutil y convincente pues el narrador ha sabido probar con verosimilitud el poder especial de este objeto. La interrogante que plantea Ribeyro es por qué el libro, en este caso, está asociado a lo maléfico, cuando, por lo general, se le vincula a lo positivo. ¿Puede haber libros de por sí réprobos? La respuesta que insinúa el relato es que solo tienen esa condición aquellos que permanecen en blanco, que son una metáfora de la esterilidad de un escritor que no es capaz de romper el maleficio de la página en blanco y renuncia a explotar la capacidad creativa de la escritura. Si uno de los poseedores del libro hubiera acometido la tarea de

plasmar una obra completa en las páginas impolutas del volumen citado, el maleficio habría terminado⁸³.

Como ya habíamos indicado, este relato también pertenece al tema de lo literario en la obra cuentística de Ribeyro, pero como señalábamos, aunque haya sido incorporado al libro *Cuentos de circunstancias*, su escritura es muy posterior a la fecha de la primera edición de dicho libro y recién se le agrega en la edición de *Cuentos completos* de 1994, en la que el volumen de 1958 experimenta algunas modificaciones en cuanto al reordenamiento de los textos y a la inclusión de algunos nuevos (“*La molicie*” y “*El libro en blanco*”)⁸⁴. Lo que sí cabe agregar es que el relato que acabamos de analizar es comparable con el texto “*El amor a los libros*”, también de Ribeyro y en el que este establece que “**existe un amor físico a los libros muy diferente al amor intelectual por la lectura**”⁸⁵.

Establecida esta sutil diferencia, cabría entonces indicar que en “*El libro en blanco*” se expresa, sobre todo, el amor físico porque el narrador y protagonista de la historia se enamora del libro de su amiga Francesca no por su contenido sino por su belleza física, por su aspecto artístico. Y quizá por ello se resiste a escribir en él y prefiere ubicarlo en su estante como un objeto de contemplación, digno de admiración. También su amigo Álvaro sucumbe a la belleza del objeto y apenas es capaz de escribir unas breves líneas en las páginas en blanco del volumen. Queda en el misterio el modo en que este personaje descubre el poder maléfico del objeto; lo importante, en todo caso, es que lo transmite mediante la escritura y de esa manera evita que el libro siga haciendo estragos entre sus eventuales poseedores.

⁸³ El tema de la esterilidad o de la dificultad del escritor para afrontar hasta las últimas consecuencias el reto de crear una obra literaria también está presente, en alguna medida, en el relato “*Ausente por tiempo indefinido*” que analizamos más adelante.

⁸⁴ Cfr. González Montes, Antonio (2005: 92).

⁸⁵ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 45). Apareció primero en el diario limeño *El Comercio*, el 14 de julio de 1957.

1.4. *Los geniecillos dominicales* (1965)⁸⁶

En esta su segunda novela, Ribeyro elige un narrador heterodiegético, omnisciente, en tercera persona para contar la precaria e irrelevante vida de Ludo Tótem, un personaje que pertenece a los estratos empobrecidos de la clase media limeña y que reparte su tiempo entre los estudios de Derecho en una universidad capitalina, un trabajo eventual en un bufete de abogados, la bohemia entusiasta con un grupo de jóvenes como él y cierta inclinación por la creación literaria. Este perfil corresponde en gran parte al del propio Julio Ramón, por lo cual, la crítica ha considerado que Ludo es una suerte de álgter ego del escritor limeño⁸⁷.

El que la temática de la vocación literaria aparezca, aunque en forma eventual y de pasada en las páginas de esta novela de 24 capítulos, hace que nos ocupemos en nuestro trabajo, con el propósito de rastrear su presencia y señalar sus características, sobre todo porque es la primera vez que en la prosa de ficción de Ribeyro aparece este eje temático y, como podrá verse, ciertos aspectos de *Los geniecillos dominicales*, por ejemplo, el de la bohemia juvenil que rodea y distrae al aspirante a escritor, se repetirá en el relato “Ausente por tiempo indefinido” que examinamos en el tercer capítulo de nuestro ensayo.

1.4.1. El argumento de una novela futura

Ya hemos adelantado que las referencias a lo literario son más bien escasas en una narración que cubre la vida de Ludo y de un conjunto de personajes durante un lapso de varios meses, según cómputo realizado por Jorge Coaguila⁸⁸. En una breve escena del capítulo IV, el protagonista disfruta de la compañía de una joven, Estrella, en un

⁸⁶ Ribeyro, Julio Ramón Ribeyro. *Los geniecillos dominicales*. Lima, PEISA, 2001. 208 pp. Esta edición es parte de la “Gran Biblioteca Literatura Peruana, publicada por el diario limeño El Comercio.

⁸⁷ Coaguila, Jorge (2008: 105).

⁸⁸ *Ibíd*em, p. 107. Coaguila precisa que los sucesos tienen un referente histórico: van desde el 31 de julio de 1951 al 29 de julio de 1952, “durante el gobierno de facto del general Manuel A. Odría (1948-1956), en medio de un clima social bastante violento”. Siempre según Coaguila, Ribeyro escribió la novela en París, de 1961 a 1964.

“restorán”⁸⁹ de Barranco y en esa atmósfera de entusiasmo, “Ludo, más locuaz que nunca, le contaba el argumento de una novela que iba a escribir”.

A su vez, Estrella le responde que ella ha leído una novela, “se llamaba María Antonieta y era de una reina a la que le cortaron la cabeza. Ludo recordó el libro de Zweig: “No es una novela, es una biografía”. Estrella no admitió esta aclaración e insistió en que era una novela. Ludo no la contradujo –quizá Estrella tenía razón- pero renunció a contarle el desenlace del libro que planeaba”⁹⁰.

Este pasaje, pese a su brevedad, es relevante en relación con el tema que nos interesa analizar. En primer lugar, el protagonista se muestra como poseedor de un elemento (el argumento), pero no dice que ya está escribiendo o que ya lo hizo, sino que sitúa en el futuro la actitud de escribir, y mientras la novela no se plasma sobre el papel o la pantalla del monitor simplemente no existe. Ludo prefiere, pues, quedarse en el campo de lo hipotético y no acomete la tarea de escribir, como sí lo hace Mario en “Ausente por tiempo indefinido”. Y, en efecto, en todo el desarrollo de los hechos nunca se sienta a plasmar el asunto que dice tener en mente.

Por su parte, Estrella no se interesa por la primicia que le da Ludo ni le pide que le cuente la historia. Su respuesta consiste en afirmar su condición de lectora de novelas, y para probarlo pone un ejemplo que a Ludo le parece incorrecto, porque el argumento que resume Estrella parece corresponder, según la información del joven, a un libro biográfico y no a una ficción novelesca⁹¹. Y partir de esta disyuntiva se origina una discusión acerca del género al que pertenece el libro mencionado por Estrella, y es ella la que insiste en calificarla de novela. Ludo renuncia a convencerla y hasta admite que puede tener razón, pero como sanción desistió de contarle una parte (el desenlace) de la obra que tenía en mente.

⁸⁹ Este término es un galicismo. Cf. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. Bogotá, Santillana Ediciones Generales, 2005.

⁹⁰ Ribeyro, Julio Ramón (2001: 34).

⁹¹ El nombre del autor de la biografía sobre Antonieta en quien piensa Ludo es Stephan Zweig y corresponde al de un escritor real, que en verdad publicó un libro sobre el citado personaje que también es un personaje histórico. De modo que en LGD hay un contrapunto entre realidad y ficción. La biografía después se adaptó a una película. Cfr Wikipedia. La enciclopedia libre. Consulta hecha el 26/02/2009.

1.4.2. El bar “El Palermo” y la bohemia juvenil

En el capítulo V, Ludo y su amigo Pirulo, personaje importante en la novela, después de haber hecho un recorrido por las casonas de Lima, algunas de las cuales pertenecieron a algunos antepasados de Ludo⁹², llegan hasta el bar Palermo, centro de reunión de la bohemia literaria juvenil a la que pertenecen un buen número de poetas y narradores, dirigidos por el doctor Rostalínez, “el único profesor de San Marcos con el cual sus alumnos tenían amistad”⁹³.

El narrador muestra el modo en que los recién llegados se incorporan a la reunión y participan de ella; pero también ofrece al lector una suerte de perfil sobre el mentor del grupo, Rostalínez, que llega un poco después que Ludo, escoltado por algunos de los miembros del grupo. Incluso se permite un comentario irónico pues informa que “desde hace años se decía que estaba escribiendo un libro muy importante”. Esta apreciación guarda alguna semejanza con aquel anuncio de Ludo sobre la escritura de una novela que nunca logra plasmar.

El otro aspecto interesante de esta reunión que el narrador nos permite seguir es el que se refiere a la conversación sobre “la revista que sacaría que sacaría el grupo”. Después del ofrecimiento del doctor Rostalínez de que él financiará los gastos de imprenta y asumirá la dirección, los entusiastas editores se enfrascaron en una discusión para decidir una serie de aspectos sobre la inminente revista. Debatieron sobre el nombre y cada una de las propuestas era motivo de un acalorado examen colectivo. Luego se habló de la orientación que debía tener, y en ese contexto se aludió a la objetividad, se mencionó su apertura a todas las tendencias y la necesidad de “revisar los viejos valores”, según sugerencia de Ludo.

Pero fue la propuesta de Manolo de que “debe ser la voz de nuestra generación” la que generó una mayor emoción, pues todos los jóvenes, según el narrador, tomaron conciencia de “ser los voceros de una generación”. Y a partir del impacto que provocó la palabra “generación” surgieron sugerencias para que se llamara de ese modo,

⁹² El relato “*El polvo del saber*” alude a las propiedades de los antepasados del protagonista, alter ego del escritor Julio Ramón.

⁹³ En este pasaje también se mezclan la realidad con la ficción pues El Palermo fue un bar real que existió hasta hace algunos años y en el que se reunían intelectuales y escritores de la Universidad de San Marcos. Y los personajes que aparecen en escena corresponden a escritores reales que pertenecen a la generación literaria del 50, a la que hemos mencionado. Cfr. Carlos E. Zavaleta (1997).

mientras que otros plantearon nombres relacionados con dicho término, por ejemplo, “regeneración” o “degeneración”.

El debate continuó sobre el asunto del formato (el doctor Rostalínez y Victoriano hicieron propuestas divergentes); y cuando luego se abordó la cuestión crucial del “sumario inaugural” y el mentor ofreció la colaboración de un escritor extranjero (Julián Marías⁹⁴), uno de los jóvenes mostró su desacuerdo y sentenció que “el sumario debería estar constituido por firmas nacionales: “Nada de cosmopolitismo. Hay que divulgar a los escritores locales”.

Como era previsible, la falsa alternativa entre lo nacional y lo extranjero polarizó el debate y llevó a que otro de los jóvenes terciara en la controversia indicando que “lo importante es que los artículos sean buenos”. Y para completar su aporte ofreció “una traducción de Ungaretti”; pero la oferta cayó en el vacío pues “nadie conocía a Ungaretti”⁹⁵. Cucho, el proponente, informó que “era un poeta italiano”. Este dato dio pie a que Pablo mostrara su desacuerdo contra la posibilidad de que se publicaran poemas en la revista (salvo de modo ocasional), “pues la poesía era una ocupación decadente”. Empleó términos aún más fuertes para descalificar lo lírico y mostrar su preferencia por temas menos etéreos.

Este momento de tensión provocó que varios de los integrantes intervinieran a la vez con ideas acerca de los asuntos ya discutidos, lo cual era un indicio de que había un ambiente de caos y quizá de agotamiento; esto fue aprovechado por Rostalínez para invitar “a comer a un chifa”. El narrador informa que luego de la cena, el grupo se dispersó y los pocos que quedaron siguieron hablando sobre diversos asuntos, entre ellos los que tenían que ver con las aspiraciones de los jóvenes bohemios: unos querían ganar premios literarios; otros, viajar a París; algunos deseaban ingresar a la docencia universitaria. Ahí acabó prácticamente la reunión para Ludo y Pirulo, pues aprovecharon para irse “cuando comenzaban los discursos”.

Como ha podido comprobarse, este pasaje de la novela es relevante porque nos muestra a los integrantes de la bohemia juvenil en su habitat (“El Palermo”), en compañía de su

⁹⁴ Julián Marías (1914-2005) es un filósofo español muy conocido, cuyos libros de *Introducción a la filosofía* y de *Historia de la Filosofía* han sido leídos por varias generaciones de universitarios españoles e hispanoamericanos, entre los que se cuenta el autor de estas líneas. Es padre del destacado escritor Javier Marías. Cf. Wikipedia. La Enciclopedia libre. Consulta hecha el 27/02/2009.

⁹⁵ Resulta poco creíble que el grupo no conociera a este destacado poeta italiano (1888-1970), integrante de la escuela hermética italiana junto con Eugenio Montale y Salvatore Quasimodo. Wikipedia. La Enciclopedia Libre. Consulta efectuada el 27/02/09.

mentor y guía (el doctor Rostalínez) y discutiendo lo que parece ser el proyecto literario más importante de este grupo que pretende ser una generación (la edición de una revista)⁹⁶. El narrador ha presentado a casi todos los participantes con sus respectivas opiniones, preferencias y fobias, y, como la crítica ha establecido la relación entre los nombres o apodos de los personajes literarios y sus equivalentes en el mundo real, se podría establecer o confirmar el perfil respectivo de cada uno de estos seres que pertenecen al ámbito de la cultura peruana del siglo XX⁹⁷.

La siguiente mención a lo literario se produce en el capítulo X y la primera vez de modo muy fugaz. Un compañero de la universidad de Ludo que recoge a este de un paradero de ómnibus y lo lleva hasta el centro de Lima cuenta, de pasada, que ha “leído un libro fantástico. Una biografía de Kafka por Max Brod íntimo. ¿Sabes que Kafka era tuberculoso?”. Lo remarcable de este breve pasaje es que quien habla de literatura es un lector y se refiere, otra vez, al impacto que le produjo la lectura de una biografía sobre el reconocido escritor europeo (Franz Kafka), y solo después se menciona a este como autor de una novela (aunque no se precisa cuál).

La segunda secuencia relacionada con la literatura se produce en este mismo capítulo y como en un pasaje anterior, el escenario elegido es nuevamente el bar “El Palermo” al que llega Ludo después de haber recorrido las calles céntricas de Lima, haciéndose una serie de preguntas existencialistas sobre el sentido de la vida de los transeúntes con los que se encuentra en su recorrido. Al llegar al bar, se entera que “al doctor Rostalínez lo han nombrado director de El Ateneo”. Y la noticia más importante es que “esta noche hay allí una lectura de cuentos”.

El anuncio provoca, como es habitual, una discusión porque uno de los jóvenes (Cucho) cuestiona la conveniencia de haber elegido el cuento para iniciar las actividades del grupo en el Ateneo. Según su parecer “es un género caduco”, cuya práctica ha sido abandonada en Europa y solo se mantiene entre “los yanquis”. En cambio, Victoriano defiende la validez de esta forma literaria y, según el narrador, “inspirándose en Platón, trataba de explicarle que el cuento era eterno, la versión moderna del mito antiguo”. A su vez, Carlos intervino para sostener “que vivíamos en el siglo de la novela, a pesar de

⁹⁶ Carlos E. Zavaleta, miembro de la generación del 50 y que en esta novela es convertido en personaje cuyo nombre es Carlos, ha escrito acerca de la conciencia generacional que hubo en el grupo al que él perteneció y que aparece retratado en las páginas de esta novela de Ribeyro (modelo real de “Ludo”), otro integrante de este grupo. Cfr. Zavaleta C.E. (1997: 143-151).

⁹⁷ Coaguila, Jorge (2008: 107).

que hace treinta años que se hablaba de su decadencia” y añadió ideas acerca de algunas técnicas (el monólogo interior, el diálogo), cuyo empleo tenía su justificación última en lo que afirmaba Faulkner”.

Como se aprecia, la discusión gira alrededor de asuntos estéticos que son vitales para estos jóvenes que están iniciando su carrera literaria y se ven obligados a ir tomando partido por una u otra opción que les ofrece el arte literario. Por ejemplo, sobre la vigencia del cuento, las opiniones están divididas y, para entender el punto de vista de Victoriano, hay que recordar que el nombre de este personaje corresponde al del filósofo peruano Víctor Li Carrillo, especialista en filosofía antigua y conocedor del mito.⁹⁸ Y Carlos es el álgter ego del otro gran cuentista de esa generación, Carlos E. Zavaleta, uno de los que más contribuciones realizó para la renovación del cuento y de la novela en esos años; él introdujo las técnicas de autores extranjeros importantes (Joyce, Faulkner, Huxley)⁹⁹.

Después del intercambio de ideas acerca de los temas indicados, la conversación se generaliza con comentarios sobre los más diversos asuntos, no solo literarios sino de la vida cotidiana. El narrador recrea esta escena de conversaciones múltiples mediante el procedimiento de intercalar sus breves intervenciones con la reproducción literal de lo que dice cada uno de los participan en este diálogo múltiple. Y entre esos comentarios, el lector identifica unas preguntas y respuestas entre algún interlocutor no identificado y Ludo, a quien se le pide que diga qué cuento piensa leer en El Ateneo. El parloteo concluye cuando se dan cuenta de que son las siete y media y que a las 8 de la noche debe iniciarse la lectura. Ante esta premura todos abandonan “El Palermo”y parten hacia el distrito de Miraflores.

1.4.3. La lectura de cuentos en “El Ateneo”

El narrador deja de lado a los demás personajes y sigue a Ludo en el trayecto a su casa para recoger el cuento que leerá. El escritor próximo a debutar recorre varios ambientes

⁹⁸ Víctor Li Carrillo también fue integrante de la generación del 50 y, como tal, participó de las inquietudes y reuniones del grupo. Estudió filosofía en la Universidad de San Marcos y en universidades europeas. Uno de sus libros más conocidos es *Platón, Hermógenes y el lenguaje* (1958).

⁹⁹ Carlos E. Zavaleta (Caraz, 1928) además estudió y escribió una tesis sobre Faulkner. Desde sus inicios en la literatura, en 1948, ha seguido desarrollando una intensa labor en todos los campos de la literatura y en periodismo cultural.

de su casa, expresa para sí mismo ciertos pensamientos, escoge dos cuentos de una docena de textos, mira de pasada la foto de algunos de sus antepasados, entre ellas la de su padre, y sale rumbo adonde participará como lector junto a otros jóvenes escritores.

La acción se traslada hacia El Ateneo, local descrito brevemente por el narrador, pero lo más relevante es que al hablar de la institución en sí, y no del espacio físico que ocupa, la caracteriza como conservadora y considera que la presencia del doctor Rostalínez “había democratizado el ambiente”. Después de hacer comentarios bastante críticos sobre la directiva anterior, formada por “solteronas menopáusicas que organizaba allí tés de caridad y veladas artísticas de gusto muy dudoso”, el narrador concentra su atención en el recorrido que hacen el doctor Rostalínez y Ludo por el auditorio con dirección a la mesa desde donde leerán los cuentos¹⁰⁰.

A través de la mirada de Ludo podemos hacernos una idea del ambiente de agitación que reina en la sala de conferencias en los momentos previos al inicio del ritual de lectura. Lo que inquieta un tanto a Ludo es la heterogeneidad del público, pues descubre a algunos de sus amigos, a estudiantes de San Marcos, pero también desconocidos y hasta “un grupo de viejas, miembros seguramente de la directiva anterior”. Además, lo angustia el hecho mismo de participar en un acto que para él representa su debut en el mundo de la literatura.

1.4.3.1. El primer escritor-lector: Gregorio Bolta (el retórico)

Luego de algunos preámbulos propios de este tipo de actividades y una vez que el público guardó un silencio adecuado, la atención de todos se concentró en los cuatro lectores que ya ocupaban la mesa y que se disponían a inaugurar la sesión. Y como se había obviado la presentación, el primero en intervenir fue Gregorio Bolta, personaje desconocido en la novela, pues no aparece en las reuniones en “El Palermo” ni vuelve a intervenir en los siguientes sucesos.

En todo caso, el narrador, a través de la mirada de Ludo, actor y espectador, ofrece una recreación dinámica e irónica del desarrollo de la sesión, en la que el centro de interés es la lectura del cuento (pues sirve para dar a conocer al potencial escritor), pero a la vez

¹⁰⁰ El nombre ficticio de El Ateneo corresponde a la institución Ínsula de Miraflores, según testimonio que ofrece el escritor Carlos E. Zavaleta quien también participó en esa velada y que Ribeyro ha ficcionalizado al incluirla en LGD. Cfr. “Ribeyro, artista literario”, en *El gozo de las letras* (1997: 201).

el lector recibe información sobre los otros hechos o incluso pensamientos que rodean al acto de lectura. Por ejemplo, en el caso de Gregorio Bolta, se da a conocer el título de su relato (“*Sangre en la tierra*”), por cierto en la voz del autor, y también se repiten literalmente algunas frases del texto y con ello se realiza una crítica entre líneas del lenguaje elegido. Véase los siguientes enunciados que forman parte del cuento y cuya lectura permite al auditorio (inmediato) y al lector (mediato) identificar el tipo de literatura narrativa que cultiva Bolta:

“El sol iracundo lanzaba sus dardos de fuego sobre el maizal dorado”...”Y el caminillo subía por la falda del cerro como un zurcido esplendente en el albor matutino”...”Y los carneros, como un paquete de algodón alborotado”.¹⁰¹

Es indudable que los enunciados transcritos remiten al lenguaje de una literatura regionalista estereotipada y retórica que el narrador recusa de modo sutil. Al mismo tiempo que nos permite conocer el discurso narrativo de Bolta también registra mediante los ojos de Ludo otros sucesos que están ocurriendo simultáneamente y que plasma de modo sucesivo¹⁰². Nos muestra el grado de atención del público, los gestos del doctor Rostalínez y hasta las miradas que Ludo dirige a los otros integrantes de la mesa: Carlos (que “releía el cuento que iba a ofrecer al público”) y Eleodoro (que “examinaba el vaso vacío con cierta nostalgia”).

La omnisciencia del narrador incluso nos permite saber lo que hace Ludo (“leyó la primera frase de su cuento: “Hacia el atardecer, Humberto y Luisa”) y lo que experimenta este en su fuero íntimo (“¿A quién diablos podía interesarle lo que sucedía entre Humberto y Luisa? Es verdad que el auditorio no sabía hasta el final que eran hermanos, pero de todos modos la historia le pareció arbitraria, falsa, copiada de la copia más mala”¹⁰³).

Esta incursión del narrador en el mundo interior del personaje es una facultad propia de la omnisciencia y resulta muy pertinente porque da a conocer al lector los sentimientos, los miedos que dominan al escritor en los momentos de su confrontación con seres que están allí frente a él y que van a juzgar su trabajo artístico. En esas circunstancias,

¹⁰¹ Ribeyro, Julio Ramón (2001: 88).

¹⁰² Sobre el problema novelístico de lo simultáneo de los hechos y la sucesividad de la narración, Cfr. 2.2.5: “*Problemas del novelista actual*”

¹⁰³ Ribeyro, Julio Ramón (2001: 88).

vemos que Ludo se muestra autocrítico con respecto a lo que ha construido y está por compartir con el público. Igual que en “Ausente por tiempo indefinido”, aunque sea fugazmente, el joven escritor se pone en el rol del lector, del que escucha una historia y se siente convencido o defraudado por ella.

Si este aspecto, condición indispensable para que se realice la comunicación literaria plenamente, lo aplicamos a lo que está ocurriendo en este momento en el mundo de la ficción de *LGD*, cabe constatar, por las reacciones del auditorio, que Gregorio Bolta no ha podido ni ha sabido convencerlo con su historia. Y esto puede corroborarse porque en las secuencias finales de la lectura se produce un desconcierto en el público, que no sabe si Bolta ha concluido o no con su texto. Esta sensación de incertidumbre solo fue superada cuando el doctor Rostalínez “dio la primera palmada y pronto la sala lo imitó. Ludo comprobó con perplejidad que las viejas de la ex directiva aplaudían con ardor”.

Es indudable que, con la presencia de Gregorio Bolta, el narrador ha querido representar la figura de un escritor desfasado con respecto al nivel que tenía la literatura en ese momento (primeros años de la década de los 50). Bolta es, en realidad, la caricatura del creador literario que maneja un lenguaje retórico, patético, en función de una historia también estereotipada que parece desarrollarse en el mundo del Ande. Incluso sus propios compañeros de mesa manifiestan su desagrado, pues uno de ellos pregunta: “¿De dónde han sacado a este Bolta?” Y Ludo le contesta, no sin cierta ironía, “Es un descubrimiento del doctor Rostalínez; como nosotros”¹⁰⁴.

1.4.3.2. El segundo escritor-lector: Carlos (el experimental)

La lectura de cuentos continúa con la participación de Carlos, que, como sabemos, es el álter ego del escritor Carlos Eduardo Zavaleta, amigo, colega, lector y estudioso de la literatura de Ribeyro y de la de su generación.¹⁰⁵ El narrador presenta brevemente a este segundo personaje y ello obedece internamente a que “había escogido un cuento breve”. Pero la imagen que ofrece de Carlos también incluye un matiz irónico, aunque las

¹⁰⁴ Como ya hemos indicado, el personaje de Gregorio Bolta parece ser totalmente inventado; en otras palabras, no participó en la velada real que ha servido para la ficcionalización realizada por Ribeyro. En una comunicación personal, Carlos E. Zavaleta, partícipe en ese acto, nos señaló que no recuerda a alguien que corresponda al personaje ficticio de Bolta (1 de marzo de 2009).

¹⁰⁵ Véase, por ejemplo, su libro: *Narradores peruanos de los 50”s. / Estudio y Antología*. Lima, INC y CEL Antonio Cornejo Polar, 2006, 506 pp., 1ª. Edición.

razones son otras, como se verá. En efecto, si bien se destaca la brevedad del texto narrativo, se señala que es difícil de entenderlo pues está escrito “con una técnica tan moderna” que se hacía necesario “tener el texto delante de los ojos o estar iniciado en las formas avanzadas de la narrativa”. Luego se describe la técnica (“era un monólogo interior de una prostituta frente a un espejo”) y el desconcierto del público y del propio Ludo que parecen estar perdidos ante el despliegue experimental del texto de Carlos. Y la perplejidad es de tal magnitud que cuando el escritor dio por terminada la lectura hasta el doctor Rostalínez pareció sorprendido y fue el propio Ludo quien tuvo que iniciar los aplausos para ser seguido por otros, por cortesía o distracción precisa el narrador.

Es evidente que con esta construcción también se está tipificando a otro tipo de escritor, aquel que hace un despliegue técnico tal que impide una comprensión rápida de un auditorio que está acostumbrado a un lenguaje tradicional o convencional. Ciertamente en el contexto de esa época, Carlos representa al creador que ha renovado los modos de narrar y que en su prosa ha incorporado las técnicas más experimentales que le ofrece la literatura extranjera. Y esta situación tiene su correlato en el ámbito histórico de la narrativa peruana del siglo XX en el cual la figura de Carlos E. Zavaleta se asocia a la del autor que contribuyó, en efecto, a modernizar el cuento y la novela.¹⁰⁶

1.4.3.3. El tercer-escritor-lector: Eleodoro (el lírico)

Volviendo a la sesión de lectura, en la que hubo un intermedio después de la intervención de Carlos, fue Eleodoro¹⁰⁷ quien la continuó y el narrador da cuenta de ella de un modo brevísimo, pero con algunas observaciones que ofrecen interés. En efecto, reconoce que el joven lee bien, con tendencia a la exageración dramática, “pero con emoción. En sus cuentos no pasaba nada o pasaba muy poco. Cuando terminó los aplausos fueron espontáneos”.

El juicio más agudo se refiere a que en sus relatos no había historia o esta era mínima. Y esta es, en general, la apreciación de la crítica con respecto a la breve obra narrativa de

¹⁰⁶ Para una visión de conjunto de las etapas en la producción narrativa de Carlos E. Zavaleta, cfr. González Montes, Antonio (1994). (La Casa de Cartón).

¹⁰⁷ El nombre de Eleodoro corresponde al del escritor peruano Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1998), otro destacado miembro de la generación del 50 y reconocido representante del neindigenismo. Sus libros más importantes son: *Nahuín* (1953) y *Taita Cristo* (1960).

Vargas Vicuña. Miguel Gutiérrez afirma de él que “es un narrador exclusivamente lírico o un poeta que se ha valido de la forma narrativa para escribir sus más logrados poemas”¹⁰⁸. A su vez, Abelardo Oquendo señala que a este autor no le interesa el gran relato a la manera de los grandes creadores de historias y, refiriéndose a *Ñahuín*, indica que “su libro está escrito en aquel dulce lenguaje de imágenes limpias”¹⁰⁹.

De modo que Vargas Vicuña también ocupa un lugar en el contexto de la literatura narrativa de los cincuenta y así lo han reconocido sin discusión los más diversos estudiosos de esa generación. El propio Zavaleta al evocar la velada que ha servido para esta recreación ficcional de Ribeyro reconoce que Eleodoro representa la tendencia “indigenista”; aunque habría que precisarla con un adjetivo: lírica, para diferenciarla de otras variantes de dicha tendencia, en una de las cuales se ubica también Zavaleta.

1.4.3.4. El cuarto escritor-lector: Ludo (¿fantástico?)

Y para cerrar la sesión de lectura en El Ateneo, como se había establecido, Ludo procede a leer su cuento, y la novedad en cuanto al modo en que el narrador da cuenta de la intervención del aspirante a escritor es que los lectores podemos saber, a la vez, lo que está pensando Ludo mientras lee y lo que ocurre entre el público y los alrededores del auditorio. Con respecto a la coexistencia de los dos niveles o focos de atención, el narrador indica que el anuncio del título del cuento por su propio autor coincide con el inicio del son de un mambo.¹¹⁰ Y todo el desarrollo de la participación de Ludo tendrá como telón de fondo y elemento distractor el sonido de esta música.

El joven debutante vivía, por su cuenta, un conflicto, pues por un lado trataba de contrarrestar la bulla de su alrededor mediante el procedimiento de elevar su voz, pero por otro lado en su fuero interno y, mientras avanzaba en la lectura, “se daba cuenta no sólo de que su cuento era una estafa, una impostura, sino que la situación que vivía en ese momento era incongruente: tener que leer cuando no quería leer delante de un público que no quería escuchar”¹¹¹.

¹⁰⁸ Gutiérrez Miguel (1988: 107).

¹⁰⁹ Oquendo Abelardo: “*Para volver a Vargas Vicuña*”, en diario *La República*. Lima, 28/02/06.

¹¹⁰ “El mambo es uno de los más rápidos bailes tropicales. Al igual que otros bailes caribeños, la forma de bailar del mambo deriva del son”. Se reconoce que el músico Pérez Prado reelaboró su estructura musical. Cf. www.salsa-in-cuba.com/esp/danza-mambo. Google. Consulta hecha el 2 de marzo de 2009. Entendemos que en los años 50 estuvo de moda y causó sensación, en especial en la juventud.

¹¹¹ Ribeyro, Julio Ramón (2001: 90).

La situación desfavorable para Ludo no varió en absoluto; por el contrario, la música siguió tronando, algunos del público abandonaron la sala y esto llevó a que el último escritor en ciernes dio por concluida su lectura “cuando le faltaba una página”, pues consideraba que no era loable seguir con lo que él consideraba una impostura. Agradeció al público y apenas sonó el primer aplauso la gente abandonó con premura el auditorio. De ese modo poco auspicioso concluyó la sesión y la participación de Ludo que se quedó con una sensación de frustración, pues percibía que el auditorio no había entonado con la lectura de su relato.

Habría que agregar que el narrador ha dado cuenta de la intervención del protagonista, como acabamos de apreciar, pero, a diferencia de los personajes anteriores, no hace ninguna observación acerca del relato de Ludo, de la ubicación del texto en el contexto de las opciones literarias de la época evocada. De modo que los lectores nos quedamos sin saber a qué tendencia pertenece el último de los participantes.

Si establecemos un nexo entre el personaje literario Ludo y su modelo del mundo real, el autor de *Los geniecillos dominicales*, podemos conjeturar, por la época en que ocurren los hechos (fines de 1951 y primer semestre de 1952), que el texto leído corresponda a la línea fantástica, pues por esos años Ribeyro publica cuentos que se adscriben a dicha línea¹¹², mientras que su opción por el realismo recién se hace pública en su primer libro (1955), cuyos textos habían sido escritos en París, en 1954.

Después de este capítulo X de la novela, en que se da cuenta detallada del inicio, desarrollo y fin de la lectura de cuentos en El Ateneo, las referencias a la vida literaria de los miembros de la bohemia juvenil son breves y están desperdigadas en diferentes capítulos del libro. Por ejemplo, en el capítulo XIX, vuelve a hablarse de la pronta aparición de la revista Prisma y donde Ludo publicará un cuento muy moderno. El bar Palermo también es mencionado como el lugar en el que se reúnen esporádicamente los integrantes del grupo generacional al que pertenece Ludo. Y es precisamente de aquel bar de donde sale, por última vez, el protagonista de la novela para dirigirse al cuarto de su abuela y pasar los momentos de tedio y de incertidumbre con los que concluye esta ficción ambientada en la Lima de los inicios de la década de los 50.

Es cierto que el tema literario no es el único ni quizá el más importante de este libro que apareció a mediados de los años 60, pues como ha mostrado la crítica, el personaje de

¹¹² Véase el capítulo 1 de este trabajo (Cuentos publicados en revistas y periódicos: 1948: 1952).

Ludo y los seres que discurren por los capítulos de la narración nos permiten reconocer diferentes espacios y ambientes de esta ciudad. Tanto los distritos de clase media, principalmente Miraflores, como los de carácter popular (Lince, La Victoria, el Rímac) son los escenarios donde ocurren los sucesos recreados por el narrador. En todo caso, Ludo es el personaje que recorre los mundos que forman parte de esta ciudad que está en proceso de crecimiento y de crisis¹¹³. Ciertamente en una urbe con esas características, la existencia de una vida literaria plena tiene pocas posibilidades de darse, por las enormes limitaciones económicas que afectan a estos jóvenes aspirantes a escritores y porque el público capaz de apreciar y de valorar las creaciones artísticas de estos literatos en ciernes es escaso y carece de la competencia debida.

¹¹³ Elmore Peter (2002: 159-172).

2. Capítulo 2: El tema literario en la prosa no ficcional

2.1. *Prosas apátridas* (1975)

Como ya hemos señalado, en *Prosas Apátridas* (1975)¹¹⁴, Ribeyro, a través de una prosa reflexiva, ensayística y de alta calidad estética, aborda una serie de motivos: “**la literatura**, el sexo, los hijos y la vida doméstica, la vejez y la muerte, la historia, la calle como espectáculo y la ventana como observatorio de la existencia”¹¹⁵; pero es, sin duda, el primero de ellos el que concita nuestra atención, pues se relaciona con el tema de nuestro trabajo.

2.1.1. Los libros, las bibliotecas y las librerías / Escribir y leer

Por ejemplo, la prosa inicial, que comienza con las palabras “¡Cuántos libros, dios mío, y qué poco tiempo y a veces qué pocas ganas de leerlos!”¹¹⁶, se refiere al controvertido objeto cultural llamado “libro” y que es el eje del mundo de la literatura, pues gracias a él, los escritores y los lectores se ponen en contacto y dan vida a ese universo verbal formado por todas aquellas obras a quienes el canon¹¹⁷ les da categoría de literarias, asunto de no fácil dilucidación. Y, de hecho, al ponerse a reflexionar en la existencia y función de estos objetos, Ribeyro toma en cuenta a aquellos elementos que tienen que ver con la vida de los libros en sociedades como las nuestras. Por ello, menciona a la

¹¹⁴ La primera edición, de 1975, tiene prólogo (“*Ribeyro, o el escepticismo como una de las Bellas Artes*”) del destacado crítico literario José Miguel Oviedo.

¹¹⁵ Estos son los motivos que Oviedo enumera en el ya citado prólogo (1975: 21)

¹¹⁶ Julio Ramón Ribeyro (1975: 29). En esta edición, ninguna prosa tiene número ni título; solo se les puede identificar por sus primeras palabras. En ediciones posteriores sí se numeró a cada una de aquéllas.

¹¹⁷El concepto de canon es muy complejo. He aquí una definición: “El canon literario es «una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas”. En Libro de notas: *El canon literario: un debate abierto*, por Nazaret Fernández A. Google. Consultado el 23/01/09

biblioteca, que es el lugar donde se los guarda¹¹⁸; y también evoca la experiencia de ingresar a una librería¹¹⁹, establecimiento en el que se los vende.

Las reflexiones de Ribeyro están hechas desde la doble perspectiva de escritor y de lector; pero pesa más la óptica e intereses del primero porque como autor del siglo XX y con varios libros ya publicados, le preocupa si será leído en el futuro, y en ese contexto compara a los escritores contemporáneos con los clásicos. Apreciemos sus reflexiones:

“Los libros de Camus, de Gide, que hace apenas dos decenios se leían con tanta pasión, ¿qué interés tienen ahora, a pesar de que fueron escritos con tanto amor y tanta pena? ¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean-Paul Sartre? ¿Por qué a Francois Villon y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma. Y a pesar de ello se sigue escribiendo, publicando, leyendo, glosando”¹²⁰.

En estas líneas se hace referencia a aquello que mueve a los escritores a la tarea ímproba y azarosa de dar vida a un mundo ficción que interese a los lectores y que traiga para el autor un reconocimiento y una fama amplios. Lo que llama la atención de Ribeyro es que haya muchas personas en pos de esa fama¹²¹ y que nadie sepa qué hay que poner en una obra para que atraiga la atención de los lectores y que convierta al autor en una celebridad mundial.

Está claro también que cuando Ribeyro habla de libros se refiere a aquellos que son parte de la literatura; de ahí la mención a autores antiguos y modernos, y en esta lista que no es muy extensa (apenas 6) predominan creadores identificados con la narración, campo al que pertenece la producción del autor peruano. Y ante esta situación límite que desanima a todo escritor a emprender su labor, lo que propone Ribeyro es deshacer todo lo que existe y volver a comenzar de nuevo:

¹¹⁸ En algunos cuentos de Ribeyro, la biblioteca es un lugar importante o secundario en relación con la historia desarrollada; recordemos, por citar algunos casos, “El polvo del saber”, “El libro en blanco”, etc.

¹¹⁹ Recordemos que aun la librería es un espacio utilizado en alguno de sus cuentos, por ejemplo, en “La insignia” (CDC, 1958).

¹²⁰ Julio Ramón Ribeyro (1975: 30).

¹²¹ Esta preocupación sobre el volumen monstruoso e irracional de publicación de libros en el mundo es tema de un libro muy valioso, el de Gabriel Zaid. *Los demasiados libros*.

“¿Qué emperador chino fue el que destruyó el alfabeto y todas las huellas de la escritura? ¿No fue Eróstrato el que incendió la biblioteca de Alejandría? Quizá lo que pueda devolvernos el gusto por la lectura sería la destrucción de todo lo escrito y el hecho de partir inocente, alegremente de cero”¹²².

2.1.2. El milagro del gran escritor

Como lo prueba el tema de nuestro trabajo, a Ribeyro le interesó reflexionar desde varios puntos de vista acerca del oficio o de la vocación que ejerció a lo largo de su existencia. Ciertamente, a él no le obsesionaba un escritor cualquiera, sino un gran escritor, como un Joyce, un Kafka, un Céline¹²³; por ello, dedica una prosa completa, si bien breve, al examen de este tópico. La tesis central se expresa en los siguientes términos:

“La existencia de un gran escritor es un milagro, el resultado de tantas convergencias fortuitas como las que concurren a la eclosión de una de esas bellezas universales que hacen soñar a toda una generación. Por cada gran escritor, ¡cuántas malas copias tiene que ensayar la naturaleza! ¡Cuántos Joyces, Kafkas, Célines flous, velados o sobrepuestos habrán existido”¹²⁴.

En realidad, el planteamiento que expone Ribeyro es aplicable no solo al surgimiento de un gran escritor, sino a muchos otros fenómenos semejantes, y se basa en la idea de que, en efecto, tiene que haber muchos intentos o esfuerzos fallidos o fracasados para que se llegue a plasmar algo valioso. Y el que esto se logre también es fruto del azar o de lo fortuito. Como conocedor de la literatura, el autor de *Los geniecillos dominicales* sabe de la existencia de una jerarquía, de modo que en la cúspide de ella figuran los grandes escritores y por debajo de estos vienen los de menor rango; aunque esta clasificación es

¹²² Julio Ramón Ribeyro (1975: 30).

¹²³ De los tres grandes escritores que Ribeyro enumera en el texto que comentaremos, es indudable que Louis-Ferdinand Celine (1894-1961) cede en vigencia ante los dos primeros; pero este escritor francés es autor de una notable producción literaria, entre la que destaca su novela *Viaje al fondo de la noche* (1932).

¹²⁴ Julio Ramón Ribeyro (1975: 46)

relativa y puede cambiar según quien la propone, es indudable que hay un canon¹²⁵ al cual apelan todos los que de una u otra manera están relacionados con el arte literario. Y secretamente, todo escritor desearía formar parte de ese selecto grupo de los “grandes escritores”, tanto a nivel mundial como a nivel de literatura regional o nacional¹²⁶.

2.1.3. Técnicas para mejorar ventas de los clásicos

En la medida en que las obras literarias son objetos culturales que ingresan al mercado y se ofertan, para beneficio de autores, editores, impresores, librerías, y de todos cuantos son parte del mundo de los libros, es lícito preocuparse cuando estos no se venden o se venden poco, y más cuando se trata de autores clásicos, es decir de aquellos que según la prosa anterior atraviesan los siglos y se siguen leyendo. Este contexto es el que explica la razón de ser de una brevísima “prosa apátrida”, en la que Ribeyro da a conocer las nuevas técnicas de ventas de “un editor francés (que) comprobando que ha decaído la venta de los clásicos, decide lanzar una nueva colección, pero en la cual los prólogos no serán encomendados a eruditos desconocidos sino a estrellas de la actualidad”¹²⁷.

Pese a su brevedad, esta prosa es muy reveladora de la situación en la que se encuentra la literatura en el mundo actual. En efecto, estas líneas permiten suponer que en la sociedad de hoy existen varias culturas en relaciones no siempre armónicas: tenemos, en primer lugar, la **alta cultura o cultura de élite**, a la que pertenecen autores que el texto cita (Baudelaire, Proust y Rimbaud, todos ellos franceses); en segundo lugar figura la **cultura de masas**, que alcanzó durante el siglo XX un gran desarrollo cuantitativo; en tercer lugar cabe hablar de la **cultura popular**, y en países como los nuestros aun hay que considerar las **culturas autóctonas**¹²⁸.

Pues bien, lo que revela la prosa de Ribeyro es que en la actualidad la cultura de masas, constituida alrededor de las figuras del cine, la televisión, el deporte, la música, tiene un

¹²⁵ El crítico británico Harold Bloom es uno de los que más ha difundido la noción de canon en la literatura. Véase su libro: *Cómo leer y por qué*. Bogotá, Editorial Norma, 2000.

¹²⁶ De hecho, en el ámbito de la literatura peruana, y específicamente en el de la narrativa se han realizado una serie de encuestas para preguntar a un universo de especialistas, cuáles son los narradores más importantes de nuestras letras. Ribeyro casi siempre ha ocupado un lugar preferencial en esta relación. Véase al respecto las encuestas realizadas por la revista limeña Debate (1995).

¹²⁷ Julio Ramón Ribeyro (1995: 75).

¹²⁸ En un libro reciente, David Sobrevilla ha tratado este tema de las diversas culturas. Cfr. David Sobrevilla (2007: 89 y ss.).

público consumidor muchísimo más grande que el de la cultura de élite. Por ello, el editor francés, que pertenece a esta última, no vacila en desplazar de la redacción de los prólogos a los “eruditos desconocidos”, y acudir a las palabras de “estrellas de la actualidad” (Brigitte Bardot, Raymond Poulidor, Jean-Paul Belmondo)¹²⁹, con el propósito de captar la atención de un mayor número de personas interesadas en adquirir los libros, atraídos ya no solo por la condición de clásicos de los autores citados, sino por el hecho de que los prólogos están firmados por estos seres famosos que son íconos de la cultura de masas.¹³⁰

2.1.4. Escribir es acceder a un conocimiento

He aquí una prosa apátrida que tiene no solo un valor reflexivo sino un carácter testimonial porque hace referencia al hecho mismo de escribir y a lo que este significa en relación con el propósito de la literatura, tanto en lo que toca al escritor como en lo que concierne al lector. En efecto, la citada prosa comienza así: “Ayer recordé súbitamente las noches de Miraflores y empecé a escribir una narración”¹³¹.

Lo primero que se destaca es que hay una relación estrecha entre el hecho de recordar y el de escribir; luego se indica que aquello que se recuerda para escribir recupera su “música particular”, aun cuando parecía no tenerla en el momento en que se lo vivía. A partir de su propia vivencia, Ribeyro nos dice que cuando describe un lugar, su memoria rescata una serie de elementos que estaban guardados y que van cobrando vida conforme fluye la escritura del narrador.

A partir de esta comprobación, de este recordar pormenorizado de los detalles que son parte acústica de un lugar, Ribeyro elabora algunas ideas sobre lo que significa el hecho mismo de escribir. He aquí su pensamiento claro al respecto:

¹²⁹ Para los lectores más jóvenes de estas páginas, debemos recordar que estas “estrellas de la actualidad” ya no son muy conocidas hoy. Bardot y Belmondo fueron durante muchos años figuras de primera línea del cine francés, y Poulidor, un destacado ciclista.

¹³⁰ De hecho estas técnicas se han vuelto más frecuentes en el mundo de hoy. Hemos visto, por ejemplo, promocionar la venta de una antología de narradores peruanos utilizando la fotografía de un equipo de fútbol de la selección peruana. Incluso, el propio Ribeyro ha sido objeto de un tratamiento semejante en la edición de *La palabra del mudo* de 1994 (véase la carátula).

¹³¹ Julio Ramón Ribeyro (1975: 98).

“Comprendí entonces que escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o las comprendemos sólo cuando las escribimos. Porque escribir es escrutar en nosotros mismos y en el mundo con un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, reversible, implacable de los signos alfabéticos”¹³².

En estas líneas de la prosa del autor peruano hay ideas dignas de destacar. La primera tiene que ver con lo que es la escritura para el **creador**; a este, ella le permite ingresar al conocimiento de una realidad: el mundo ficcional construido con la ayuda de los signos escritos; gracias a estos, aquello que en la mente del escritor era algo incompleto, velado o caótico se torna un mundo completo, nítido, significativo. Como afirma Ribeyro, comprendemos cabalmente un objeto cuando lo delineamos con las palabras. En esa misma línea se permite diferenciar entre dos tipos de pensamiento: el **invisible** y el **gráfico**. El primero es el que tenemos en la mente, el que no trasciende hacia fuera; puede ser muy agudo y luminoso pero es inasible. El segundo, en cambio, es el que se hace visible a través de las palabras que exteriorizan aquello que es interno. Se plasma sobre el papel o sobre la pantalla del monitor y es susceptible de mejora o de perfeccionamiento.

En cuanto a la importancia del acto de escribir, y su producto, el texto escrito, para el **lector**, es indudable que este no tiene otra forma de acceder al conocimiento de una obra literaria, si no es gracias a los signos gráficos en los que el escritor ha cifrado el mundo ficcional construido. Y estos signos tienen la capacidad de evocar todos y cada uno de los elementos que son parte del universo verbal plasmado por el autor. Es la escritura de Ribeyro la que, aun no estando presente él, hace posible que volvamos a vivir o nos imaginemos el mundo de cada uno de sus cuentos y novelas.

2.1.5. Los juegos del niño y del escritor

¹³² *Ibíd.*, p. 99.

Sabemos que el juego es una actividad consustancial a los seres humanos, cualquiera que sea su edad, sexo o condición social o cultural. El *Diccionario de la Lengua Española* define a este como un “ejercicio recreativo sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde”; y del verbo respectivo dice que es “hacer algo con alegría y con el solo fin de entretenerse o divertirse”¹³³. Empero, más allá de las definiciones, el juego es algo mágico y profundo, como lo explica Ribeyro en aquella prosa que comienza con la siguiente oración:

“Ahora que mi hijo juega en su habitación y que yo escribo en la mía me pregunto si el hecho de escribir no será la prolongación de los juegos de la infancia”¹³⁴.

Este texto se relaciona con el anterior, pues lo que hace el autor es utilizar la escritura para examinar los nexos que puedan existir entre la actividad de jugar que realiza el hijo del escritor, sin duda en la edad de la niñez, y el trabajo de escribir que ocupa el tiempo del padre de dicho niño. Y al observar el comportamiento de ambos comprueba que hay un alto grado de concentración y los dos toman la actividad respectiva con un máximo de seriedad. También es interesante señalar los elementos con los que cada uno realiza su actividad. El hijo emplea “sus soldados, sus automóviles, sus torres y yo juego con las palabras”.

Si comparamos la naturaleza de unos y otras, observamos que los elementos que utiliza el niño son más visibles y tangibles, y por ello este puede manipularlos con más libertad; además ocupan un lugar en el espacio, tienen una forma, un peso y están hechos de una materia que puede ser el plástico, la madera, el metal u otra sustancia. Pero también hay que destacar que los soldados, los automóviles, las torres con los que juega el niño son, desde el punto de vista de la Semiótica, signos, es decir, elementos que están en lugar de otros y que imitan la forma de aquellos objetos a los que representan. Por ello, siguiendo la terminología de Ch. S. Peirce¹³⁵ y la de Umberto

¹³³ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimo segunda edición, 2001. Tomo 6.

¹³⁴ Julio Ramón Ribeyro (1975: 103).

¹³⁵ Charles S. Peirce (1839-1914) es considerado uno de los fundadores de la Semiótica moderna. Estableció, entre otros aportes, una clasificación de los signos que ha sido muy cuestionada, pero que no deja de ser útil. Cf. Víctor Zecchetto (2003).

Eco¹³⁶, se les puede denominar signos icónicos, pues se asemejan a los elementos que evocan.

Ribeyro agrega que estos medios de los que se sirven el niño y el escritor son importantes no por sí mismos, sino en tanto ocupan el tiempo de uno y otro y permiten que se cree “un mundo imaginario, pero construido con utensilios o fragmentos del mundo real”. En efecto, tanto el niño, como el escritor se esfuerzan por construir una realidad que los haga sentirse plenos y que les permita interactuar con ella.

Pero el problema pendiente es la consistencia y duración de esos mundos creados con materiales tan peculiares como son los juguetes y las palabras. Al respecto, Ribeyro señala que “el mundo del juego infantil desaparece cuando ha terminado de jugarse, mientras que el mundo del juego literario del adulto, para bien o para mal, permanece”¹³⁷. En otras palabras, el primero de ellos es momentáneo, no tiene mayores consecuencias y se desvanece en cuanto concluye la actividad del niño; en cambio, el segundo tiende a perdurar y puede llegar a tener una trascendencia para otros, es decir para los lectores. Esta es, como sabemos, una de las características de la escritura: su durabilidad, su calidad de registro que desafía el paso del tiempo¹³⁸.

Tratando de razonar sobre el porqué de la distinta duración de uno y otro mundo, Ribeyro encuentra la explicación en el hecho de que “el niño emplea objetos, mientras que nosotros utilizamos signos”. Aunque, líneas antes, nosotros habíamos señalado que los juguetes son, en efecto, objetos, cosas que ocupan un espacio; ello no impide que también sean signos, y de una clase muy especial: los icónicos. Y por eso son tan atractivos para los niños, porque, por ejemplo, el auto con que juega es semejante, guardando las proporciones, al auto real que emplea el adulto.¹³⁹

Habría que señalar, en todo caso, que siendo los juguetes y las palabras, por igual, signos; los primeros son más concretos, tangibles y visibles, pertenecen a un

¹³⁶ Umberto Eco es uno de los grandes especialistas actuales en Semiótica. Ha publicado innumerables libros sobre esta disciplina, dentro de los que examina las ideas de Ch.S. Peirce y discute su propuesta de las clases de signos. Puede revisarse, entre otros, su *Tratado de semiótica general* (con varias ediciones) y *Filosofía del lenguaje* (1984).

¹³⁷ Julio Ramón Ribeyro (1975: 103).

¹³⁸ Cf. García Luis Eduardo: “La importancia de escribir bien” en *Tan frágil manjar*. Trujillo, ATAL, 2003, p. 170.

¹³⁹ De hecho, el adulto también usa juguetes, que son muy parecidos a los objetos o seres a los que reemplazan. Al respecto, habría que recordar un texto de Juan José Arriola, “El anuncio”, en el que se hace la publicidad de una muñeca que pretende sustituir a una mujer real Cfr. *Confabulario personal* Colombia, Editorial La Oveja Negra, 1985, p. 56. Este texto, a su vez, debe ser una fuente del relato “*Muñequita linda*”, publicado en el libro del mismo nombre, del escritor peruano Jorge Ninapayta.

determinado niño y le sirven a él; en cambio, las palabras son más inasibles, más intangibles y no son propiedad del escritor; este los toma, con sus significados, del caudal del idioma, y tienen una mayor capacidad de representación. La reflexión final de Ribeyro es sentenciar que “dejar la infancia es precisamente remplazar los objetos por sus signos”.

El análisis realizado por el escritor peruano ha permitido, pues, descubrir las afinidades que existen entre dos actividades tan humanas y universales como son el juego y la escritura; y habría que agregar que en ambos casos están presentes la fantasía, la imaginación y el placer. (Ojo: “*Conversación en el parque*”).

2.1.6. Literatura es afectación¹⁴⁰

En esta brevísima prosa, Ribeyro pretende poner de manifiesto la esencia de la literatura. Y al proponer una definición elige la palabra “afectación”, que según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española significa “falta de sencillez y naturalidad”, “extravagancia presuntuosa en la manera de ser, de hablar, de actuar, de escribir”¹⁴¹. En otras palabras, el arte verbal implica artificio, técnica, convención, estilización, ficcionalización; en suma, concurso de una serie de recursos mediante los cuales se logra crear esa realidad verbal que existe en una obra literaria, y a la cual, según el mismo Ribeyro, no se juzgará con el criterio de la verdad o de la falsedad, sino con el de la calidad, de acuerdo con el cual, el texto será bueno o malo.

Con respecto a las ideas que maneja el autor peruano acerca del concepto tan complejo y vasto de literatura¹⁴², conviene hacer algunas precisiones. Al desarrollar su pensamiento, establece una diferencia entre dos medios que sirven para expresarse: un medio derivado (la escritura) y otro natural (la palabra). Con ello nos dice que el arte verbal se desarrolla a través de los signos escritos y no mediante la palabra. En la actualidad, se admite que la literatura se desarrolla plenamente gracias a la escritura y también, a la palabra viva, es decir, a la expresión oral. En ambos casos, el creador

¹⁴⁰ Julio Ramón Ribeyro (1975: 120)

¹⁴¹ Edición on line del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

¹⁴² Nosotros mismos hemos reflexionado sobre los alcances de la categoría conceptual de la literatura. Cf. Antonio González Montes (2003).

literario realiza un trabajo de enriquecimiento del medio empleado, de tal modo que este adquiere un valor estético especial, se trate de un texto escrito o de uno oral.

También es verdad, como lo plantea Ribeyro, que la literatura escrita, consciente de su carácter artificial, ha inventado algunos recursos mediante los cuales trata de dar la impresión de estar discurriendo por los cauces de la expresión oral, de la palabra viva; pero esta tentativa “constituye a la postre una afectación a la segunda potencia”¹⁴³. Entre estos recursos, el autor de *Crónica de San Gabriel* cita el monólogo interior, la escritura automática, el lenguaje coloquial.

Y agrega que tanto los escritores que usan los recursos retóricos de la lengua literaria escrita, como aquellos que echan mano de los nuevos recursos que quieren dar la impresión de oralidad pueden caer en la afectación, en el artificio. Por ello, concluye que “Tanto más afectado que un Proust puede ser un Céline o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura sino la retórica que se añade a la afectación”¹⁴⁴.

De estas reflexiones podemos deducir que la “afectación” en sí no es negativa, sino necesaria, porque no se puede hacer literatura al margen de la técnica, del cómo, de la estructura y del estilo. Y como nos lo recuerda el autor, en la literatura latinoamericana y aun en la peruana se contraponen a los autores según predomine en ellos lo escrito o lo oral. De acuerdo a este criterio, en las letras latinoamericanas cabe diferenciar entre un Alejo Carpentier que narra recurriendo a los recursos propios de la lengua literaria escrita y un Augusto Roa Bastos, que, en cambio, trataría de reproducir en su prosa literaria las voces de la oralidad española y guaraní¹⁴⁵. Pero no implica una jerarquización, aunque en la actualidad está de moda criticar a la escritura e idealizar a la oralidad, sin reparar que esta última necesita de la primera, y también, por supuesto, la primera se nutre constantemente de la segunda. En suma, ambas se complementan y enriquecen¹⁴⁶.

¹⁴³ Julio Ramón Ribeyro (1975: 120).

¹⁴⁴ Acerca de este aspecto, véase la opinión del escritor peruano Alfredo Bryce, de quien se dice que escribe como habla. El señala que en realidad “la oralidad la fabrico con el trabajo”. Cf. “A. Bryce: el regreso de Julius”, entrevista, en: Luis Eduardo García, Op. Cit., p. 203.

¹⁴⁵ Sobre autores que pertenecen a una y otra tendencia, Cf. Huárag Álvarez, Eduardo. *Tendencias e innovaciones en la narrativa hispanoamericana*. Lima, Editorial San Marcos, 2007.

¹⁴⁶ Walter Ong. *Escritura y oralidad*.

2.1.7. Escribir: fenómeno enigmático¹⁴⁷

La prosa que se inicia con las palabras “El hecho material de escribir, tomado en su forma más trivial si se quiere-...- “ es una de las reflexiones más agudas y certeras que Ribeyro ha plasmado acerca de este prodigio o milagro llamado “escritura”. Veamos y comentemos la definición que propone para tratar de aprehender la naturaleza profunda de ella:

“Es el punto de convergencia entre lo invisible y lo visible, entre el mundo de la temporalidad y el de la espacialidad”¹⁴⁸.

En efecto, gracias a la invención y al uso de los signos escritos se produce un encuentro de lo que está dentro de la mente humana (lo invisible) con lo que observamos sobre la superficie en la que se han plasmado estos trazos con sentido. Igualmente, es verdad que el mundo de las ideas existe en el ámbito de la **temporalidad**, de la duración, mientras que la escritura es, palmariamente, **espacialidad**. De manera que uniendo ambas dimensiones podríamos decir que aquella es una temporalidad espacial o una espacialidad temporal.

Y este tránsito de un nivel a otro se da gracias a nuestra capacidad de hacer trazos sobre el papel o la pantalla de la computadora, pues “al escribir, en realidad, no hacemos otra cosa que dibujar nuestros pensamientos, convertir en formas lo que era sólo formulación y saltar, sin la mediación de la voz, de la idea al signo”. El modo en que Ribeyro explica la ocurrencia del hecho mágico nos lleva a recordar que la escritura fue atravesando por etapas, y que en la primera de ellas, en efecto, trataba de dibujar la idea o el objeto representado; en las siguientes fases se fue volviendo más abstracta y convencional y obligó a que tanto quien codifica como quien descodifica conozcan la relación entre la idea y el signo¹⁴⁹.

Pero esta “prosa apátrida” incrementa su valor porque no solo intenta y logra esclarecer la esencia de la escritura, sino porque examina otro fenómeno prodigioso y maravilloso,

¹⁴⁷ Ibídem (1975: 138)

¹⁴⁸ Ibídem (175: 138)

¹⁴⁹ Esto correspondería a lo que De Saussure llamó la arbitrariedad del signo, o a lo que Peirce llamó los símbolos, es decir, signos en los que hay una relación convencional entre el signo y el elemento al cual este alude. Cfr. De Saussure (1976) y Peirce (1990).

complementario del ya examinado. Nos referimos al acto de la **lectura**. Ambos son como el anverso y el reverso de una moneda. Según Ribeyro, leer es “temporalizar lo espacial, aspirar hacia el recinto inubicuo de la conciencia y de la memoria aquello que no es otra cosa que una sucesión de grafismos convencionales, de trazos que para un analfabeto carecen de todo sentido, pero que nosotros hemos aprendido a interpretar y a reconvertir en su sustancia primera”¹⁵⁰.

En función de nuestro tema de investigación, esta prosa es muy importante porque resalta el valor que la lectura tiene en relación con el escritor, con los lectores y con la literatura. En efecto, el relato “Ausente por tiempo indefinido”, que analizamos más adelante, muestra que leer es un acto consustancial al de la creación literaria; en primer lugar, porque solo se puede llegar a conocer la literatura y a desear ser escritor (que es el caso de Mario, el protagonista del cuento) gracias a la lectura, pues ella permite **conocer** el mundo imaginario que creó el autor, y esta revelación genera en el lector el anhelo de inventar un mundo semejante.

De otro lado, el oficio de dar vida a un mundo ficticio, como el de una obra literaria (cuento, novela, etc.) requiere del concurso esencial de la lectura, practicada, en primer lugar, por el propio creador, porque conforme se va escribiendo (convirtiendo lo temporal en espacial) también se va leyendo (es decir, se temporaliza lo espacial). Esta operación de ida y vuelta (escritura-lectura y viceversa) es la que realiza Mario durante el proceso de creación de una obra que finalmente no lo llega a satisfacer ni a él mismo. Y cómo puede darse cuenta de que su trabajo novelístico no reúne la calidad mínima, sino es gracias a la lectura, que le hace advertir y reconocer las fallas que empobrecen los originales plasmados durante las semanas de trabajo. De modo, pues, que todo escritor está obligado a leer su propia obra y a leer bien para determinar la calidad o la mediocridad del original pergeñado¹⁵¹.

En relación con el o los lectores, es indudable que ellos solo pueden acceder al mundo de la literatura si se someten a la experiencia de percibir esos trazos “que para un analfabeto carecen de todo sentido”, pero que el lector ha “aprendido a interpretar y a

¹⁵⁰ *Ibidem* (175: 138).

¹⁵¹ Al respecto, dice José Miguel Oviedo que todo gran escritor necesita ser un gran lector, porque sólo de esa manera puede llegar a apreciar la calidad de su creación y darla a conocer a los lectores. Esta idea apareció en un artículo o entrevista en el suplemento *El Dominical* de *El Comercio*. Lamentablemente no tenemos el dato exacto.

reconvertir en su sustancia primera”. Eso es lo que ha ocurrido, por ejemplo, con los personajes lectores del relato “Té literario”, que también examinamos más adelante.

En efecto, en ese cuento, los protagonistas de los sucesos son, precisamente, lectores, es decir, conocedores del mundo literario creado por un autor que solo existe en la ficción, pero que podría ser el álgter ego de Julio Ramón Ribeyro, porque como él mismo lo señala, estos personajes están conversando de la novela *Crónica de San Gabriel*¹⁵². A partir de la lectura de una obra surgen las interpretaciones, los comentarios, las críticas más diversas, pues, aunque el libro leído sea el mismo, cada lector encuentra en él diferentes aspectos. Incluso, un mismo lector que se enfrente en dos o tres momentos diferentes de su vida, va a hallar elementos singulares en cada oportunidad. Esto responde al carácter abierto que tiene toda obra literaria, como lo afirma Umberto Eco¹⁵³.

De modo que Ribeyro en sus *Prosas apátridas* examina, pues, con exhaustividad la naturaleza y características de fenómenos tan importantes como la escritura y la lectura y todo aquello que se relaciona con estos dos prodigios que hacen posible la existencia de la literatura, y del conocimiento y de la cultura en general. Por ello, era necesario revisar las ideas que el autor desarrolla a propósito de estos conceptos que se traducirán después en temas de sendos relatos, la mayoría de los cuales forman parte de *Solo para fumadores*, volumen cuyo análisis constituye el eje de nuestro trabajo de investigación.

2.2. *La caza sutil* (1976)¹⁵⁴

Este libro de Ribeyro, como su subtítulo lo indica, reúne más de dos docenas de “ensayos y artículos de crítica literaria”, a través de los cuales se aborda con lucidez y exhaustividad asuntos relevantes del saber literario. De ese conjunto de textos críticos hemos examinado aquellos que se relacionan con nuestro objeto de estudio, es decir, con los elementos fundamentales de la literatura (escritor, obra y lector), en un contexto socio-cultural que le otorga sentido e importancia al arte verbal. Ello se ve, por ejemplo, en un artículo que establece una relación entre un género literario, tan caro a Ribeyro, la

¹⁵² Cfr. Jorge Coaguila (2008: 103).

¹⁵³ Umberto Eco. *La obra abierta*.

¹⁵⁴ Julio Ramón Ribeyro. *La caza sutil (Ensayos y artículos de crítica literaria)*. Lima, Editor Carlos Milla Batres, Primera edición, enero de 1976. 168 pp.. Contiene: Apuntes para una bibliografía de Julio Ramón Ribeyro, por Luis Fernando Vidal.

novela, y la ciudad, que en este caso es Lima, la capital del Perú. Pasamos a examinarlo.

2.2.1. “II / Lima, ciudad sin novela”¹⁵⁵

Para apreciar el valor de este artículo, hay que recordar, como lo hace Luis Fernando Vidal, que se publicó en 1953 y que apareció en este libro 23 años después, y hoy lo releemos 55 años más tarde. Empero, el paso del tiempo no le ha quitado interés ni pertinencia.

Podríamos señalar que estas líneas de Ribeyro tienen un valor socio-literario porque su temática no se refiere a una obra literaria específica, sino a todo un género, la novela escrita, en sus conexiones con la ciudad capital del Perú, a inicios de la década de 1950, es decir, a mediados del siglo pasado. En otros términos, el autor de este texto se sitúa en la perspectiva de quien, siendo parte de un contexto social, realiza una observación sobre un asunto de carácter cultural y constata una carencia. Para comprender mejor el enfoque y el propósito central de Ribeyro, transcribiremos unas líneas en las que expone su punto de vista, es decir, la hipótesis que luego trata de probar a lo largo del artículo:

“Es un hecho curioso que Lima siendo ya una ciudad grande –por no decir una gran ciudad- carezca de una novela. Y es un hecho curioso, digo, por cuanto toda ciudad que ha alcanzado cierto grado de desarrollo industrial, urbanístico, demográfico, cultural o político, luce al lado de sus fábricas, de sus monumentos, y de su policía, una novela que sea el reflejo más o menos aproximado de lo que esta ciudad tiene de peculiar”¹⁵⁶.

La primera constatación que realiza el autor se refiere al crecimiento que había alcanzado la ciudad de Lima hacia esos años, lo cual la convierte en una urbe moderna, equivalente, de algún modo, con otras de Europa o de Latinoamérica. Empero, pese a haber accedido a dicha condición, no tiene como sus pares una novela que sea la

¹⁵⁵ Julio Ramón Ribeyro (1976: 19). Este artículo se publicó en el Diario El Comercio, Lima, 31 de mayo de 1953. Luis Fernando Vidal, editor del volumen, hace notar que este texto es anterior al “renacimiento de la temática limeña en la literatura peruana” (en cuento y novela).

¹⁵⁶ Julio Ramón Ribeyro. Op. Cit.

representación ficticia y artística de dicha ciudad. Y esto constituye una falla o carencia, pues al lado de una serie de índices o indicadores de la importancia que posee una urbe, debe estar, también, una novela que la represente.

El haber señalado esta carencia no impide que el escritor limeño reconozca que en algunas ficciones novelescas se haya intentado plasmar una imagen literaria de la ciudad, pero señala que esos esfuerzos no han llegado a alcanzar un nivel aceptable. Y a propósito de ello cita el caso de dos obras: *Duque*, de Diez Canseco y *Panorama hacia el alba*, de Ferrando. De la primera dice que “le faltan las dimensiones y la profundidad suficientes para aspirar a ser la novela de Lima... El tema es algo frívolo y el desarrollo demasiado esquemático”; de la segunda, señala que “habiendo sido tratada con mayor intuición, con mejor pulso de novelista, solo centra parte de la acción en Lima, derramándose el resto en otras regiones del Perú. Es por ello que Lima, aparte de estos dos ensayos y de otros, generalmente femeninos, muy loables por cierto, merece el título de ciudad sin novela”¹⁵⁷.

Para explicar esta curiosa situación, Ribeyro menciona algunas causas “y algunas de ellas no son estrictamente literarias”. Indica, en primer lugar, que “por lo general el novelista peruano ha nacido en provincia”, y por tanto parece natural que al escribir lo haga acerca de su terruño y no sobre Lima que le inspira “respeto, extrañeza o indiferencia”. Y recuerda el caso de Abraham Valdelomar, que, habiendo nacido en Pisco y vivido en Lima (ambas ciudades costeñas), no haya hecho la novela de una ni otra, sino de Jauja¹⁵⁸, en *La ciudad de los típicos* (1911); lo cual indica que la vida provinciana era más interesante en esa época para el novelista nacido o no en Lima.

Según Ribeyro la causa de esta carencia “se encuentra repartida entre la ciudad y sus escritores”. Una primera afirmación que refuta es aquella de que “se acostumbra decir en el extranjero que Lima es una ciudad donde no ocurre nada”. El autor explica que si bien esto parece verdad desde un punto de vista exterior y aparente, en realidad no responde a la verdad. Y en este contexto, el autor Ribeyro realiza una observación que hoy cobra un mayor relieve. Citémosla con las propias palabras del escritor:

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁵⁸ Muchos años después, el escritor peruano Edgardo Rivera Martínez publicó una notable novela acerca de dicha ciudad, *País de Jauja* (1993); fue considerada como una de las grandes obras aparecidas en esa década. Cfr. *Revista Debate*.

“Primeramente, en el aspecto de la **novela histórica**, pocas o ninguna ciudad de Sudamérica ofrecen tan rico venero como Lima. El remanso actual de la ciudad es solo el resultado de cuatro siglos de agitada vida política y social. Colonia, Emancipación y primeros decenios de vida republicana están plagados de incidencias, de personajes, de costumbres que esperan su incorporación a la novela y que, sin embargo, solo dan margen a la crónica o a la monografía”¹⁵⁹.

Destacábamos el valor de esta observación porque con estas palabras, Ribeyro se adelanta a un fenómeno socio-literario que comienza hacia 1980 y se mantiene hasta hoy en el ámbito de las letras no solo peruanas sino occidentales. Nos referimos a que a partir de la década de los 80, la novela histórica cobra un protagonismo notable. Quizá pueda señalarse que una de las obras que hace muy popular a este tipo de ficción, sea la famosa obra de Umberto Eco, *El nombre de la rosa* (1980), de gran éxito editorial y massmediático, con una legión inmensa de lectores tanto del mundo académico como del masivo, y que ha originado la aparición de una serie de obras de ese tipo. Para no mencionar sino un ejemplo más, podemos recordar que el propio Gabriel García Márquez (Premio Nobel de Literatura, 1982) incursionó en el género con *El general en su laberinto* (1989).

Para volver a lo que Ribeyro indicaba (los temas que Lima ofrece a la novela histórica), no debe olvidarse que ya algunos románticos argentinos (Juan María Gutiérrez, Vicente López Planes) habían entrevisto esta posibilidad y publicaron en el siglo XIX sendas ficciones ambientadas en la época colonial. Retornando al siglo XX, en efecto algunas novelas peruanas, siguiendo la línea trazada por Ribeyro, han explorado la temática histórica y de ese modo han enriquecido los límites de nuestro género mayor¹⁶⁰.

Según el autor de “*La insignia*”, la Lima de los años 50 ya ofrecía, “bajo su engañosa monotonía... elementos de interés novelístico”, y menciona, por ejemplo, el río Rímac que aunque no es tan ilustre como otros, no deja de ofrecer algún atractivo como espacio novelable, y luego cita los múltiples lugares que forman parte de la ciudad,

¹⁵⁹ Julio Ramón Ribeyro (1976: 17)

¹⁶⁰ Se puede citar a algunos autores peruanos que cultivan la novela peruana, aunque no podamos decir que alguno haya plasmado una gran obra: José Antonio Bravo, Sandro Bossio, Enrique Rosas Paravicino, Luis Enrique Tord, entre otros. Mario Vargas Llosa también ha incursionado en la novela histórica, pero solo en una de ellas, una parte de los sucesos ocurre en el siglo XIX, en las ciudades de Lima y Arequipa. Nos referimos a *El paraíso a la vuelta de la esquina*.

junto con los diversos grupos que los habitan y que han dado lugar al surgimiento de tipos humanos que corresponden a todos los niveles sociales del mundo limeño, y que Ribeyro presentó en *Los gallinazos sin plumas* (1955), su primer libro de cuentos.

Quizá pueda conjeturarse que como el autor limeño tampoco había logrado crear una obra que fuera la anhelada “novela de Lima”, en sus cuentos del libro de 1955 mostró aquellos seres que podían servir de inspiración a otros escritores para que se animaran a acometer la ficción novelesca que represente a Lima en el contexto de la literatura del siglo XX. Pero ello ocurrió algunos años después.

Después de esta argumentación, Ribeyro exonera a la ciudad de la responsabilidad de no haber sabido motivar a los creadores, pues como acaba de probar, Lima sí ofrecía una gama de elementos aptos para la elaboración narrativa de largo aliento, o sea, el género mayor de la literatura de hoy. En un loable esfuerzo de autocrítica, nuestro celebrado cuentista culpa directamente a los propios escritores de no haber estado a la altura de las circunstancias en cuanto a dotar a Lima de su novela emblemática. Pero no se limita a señalar la carencia y se anima a hablar de “los defectos capitales del escritor limeño aspirante a novelista: su **escaso sentido de la dramaticidad**, su **excesivo espíritu crítico** y su **poca capacidad de trabajo**”¹⁶¹.

Examinemos cada uno de estos defectos: el primero consistiría “en una especie de reversión óptica que le hace ver solo el ángulo humorístico de las cosas”. En pocas palabras, tal limitación lleva a que en una situación seria o verdaderamente trágica, y, por tanto, apta para el trabajo novelístico, el escritor busque siempre un ángulo cómico que luego “resume en un juego de palabras, en un epigrama o en una carcajada”. Esta constatación conduce al autor de *Los geniecillos dominicales* a afirmar que la predilección por lo irónico y gracioso ha impedido que en nuestras letras surjan grandes novelistas o buenos dramaturgos, y, en cambio, abunden los “poetas satíricos, críticos de costumbres y cronistas amenos”.

En cuanto al “excesivo espíritu crítico”, este no favorece la confianza del escritor en sí mismo y lo lleva a pensar “que sus fuerzas son muy limitadas, que las dificultades de toda obra por emprender son insalvables, y que más vale la abstención que la tentativa”. Este estado de ánimo impide el inicio del trabajo creativo o hace que haya una discontinuidad en el desarrollo de la obra proyectada; también conduce al autor a

¹⁶¹ Julio Ramón Ribeyro, op. Cit, p. 18.

interrumpir su tarea para lanzarse a lecturas dispersas o a la búsqueda de la inspiración¹⁶².

Muy ligada a la característica antes citada, encontramos, según Ribeyro, “la escasa capacidad de trabajo del escritor limeño (que) lo hace interrumpir la obra que hubiera debido comenzar”. Agrega nuestro narrador que “el limeño es amigo de la improvisación, de las soluciones rápidas, de las componendas de última hora”; y que no es muy afecto a un trabajo sostenido y constante, pues la novela no es un género fácil ni ligero: requiere, por el contrario, una dosis de sacrificio de algunos años para ver realizado el sueño de una obra valiosa.

Pese a este balance negativo, Ribeyro confía en que Lima finalmente tendrá una novela que la reivindique desde el punto de vista literario, y confía en que la solución puede venir de fuera o de dentro. Con la primera posibilidad se refiere a que un novelista de provincia, “armado de entusiasmo y de papel” estará en condiciones de “hacer la novela de Lima”. Y en cuanto a la segunda opción, Ribeyro considera que los defectos del escritor limeño son superables y, con algunos estímulos de por medio, “cabe ser optimista y esperar resignadamente que alguien se decida a colocar la primera piedra”.

La posteridad dio la razón a Ribeyro, pues algunos años después de este diagnóstico bastante severo sobre la inexistencia de una novela de Lima, varios autores dieron a conocer sendas creaciones novelescas en las cuales la ciudad capital del Perú aparecía como el escenario en el que se desplegaba la ficción respectiva. Entre ellas podemos citar, por ejemplo, *En octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso, y *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa.

Si vemos cuál de las dos opciones señaladas por Ribeyro es la que se dio, hay que constatar que la solución vino de fuera: Mario Vargas Llosa (1936) y Oswaldo Reynoso (1931) no son limeños y, por coincidencia, ambos nacieron en Arequipa y provistos de una experiencia vital y de una formación estético-ideológica encararon la tarea de crear sendas novelas ambientadas en Lima. El propio Ribeyro, por esa época, sacó la cara por los escritores nacidos en la ciudad capital y dio a conocer su obra *Los geniecillos*

¹⁶² Sin duda, el relato “Ausente por tiempo indefinido”, que examinaremos ampliamente, tematiza este aspecto del “excesivo espíritu crítico” para explicar la incapacidad del novelista Mario que demora la conclusión de la obra que ha comenzado y en la que cifra su consagración como escritor de ficciones.

dominicales (1965), en la que desarrolla, en parte, la temática de un joven escritor limeño, que hace sus primeras armas en el oficio y desea plasmar una novela¹⁶³.

2.2.2. X / “Crítica literaria y novela”¹⁶⁴

Este artículo, aparecido el 28 de diciembre de 1958, muestra el grande y permanente interés de Julio Ramón por el género de la novela en general y por las novelas concretas que él tuvo oportunidad de leer, y a las que juzga desde su doble perspectiva de autor y de lector. Agregaríamos que a través del examen de las ideas que desarrolla Ribeyro en este breve texto es posible inferir la poética respectiva acerca de esta forma literaria, a la vez que nos permite conocer y comprender las categorías estéticas empleadas para evaluar una obra narrativa desde la óptica especializada de la crítica literaria, que es el punto de vista que también asume Ribeyro para plantear y fundamentar sus particulares criterios evaluativos.

El motivo para el desarrollo de “Crítica literaria y novela” es el comentario acerca de la novela *La tierra prometida*, del escritor peruano Luis Felipe Angell¹⁶⁵, aparecida por aquellos años. La primera constatación que realiza Ribeyro es que la publicación de esta obra ha promovido un cambio de ideas en el ambiente limeño, lo cual, según el articulista, es algo infrecuente. Además, puntualiza que en ese debate han intervenido ilustres intelectuales peruanos (José María Arguedas¹⁶⁶, José Durand¹⁶⁷ y Luis Jaime Cisneros¹⁶⁸).

Pese a reconocer la calidad y el peso intelectual de los que promovieron el intercambio de apreciaciones, Ribeyro lamenta que los autores “no se ocupen, en rigor, de crítica

¹⁶³ Jorge Coaguila: “*El parnaso en el bar*” (2008: 105), y Cfr. 1.4.

¹⁶⁴ Julio Ramón Ribeyro. *La caza sutil*, p. 63.

¹⁶⁵ Este escritor, Luis Felipe Angell de la Lama (1926-2004) es más y mejor conocido por su seudónimo (Sofocleto) y por su abundante y amena producción periodística, que por su poco trascendente obra literaria. Cf. Wikipedia.

¹⁶⁶ José María Arguedas (1911-1969) es uno de los más grandes escritores peruanos, comparable a los autores peruanos de primer nivel (El Inca Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, César Vallejo, Ciro Alegría, Mario Vargas Llosa, entre otros).

¹⁶⁷ José Durand (1925- 1990) es mencionado como humorista en el artículo de Ribeyro, pero además de ello es un notable miembro de la generación del 50. Destacó como narrador, filólogo y crítico literario. Radicó en México durante muchos años. Son muy reconocidos sus trabajos sobre el Inca Garcilaso de la Vega.

¹⁶⁸ Luis Jaime Cisneros (Lima, 1921) es una figura valiosa de las letras peruanas contemporáneas. Destaca en los campos de la filología, el periodismo cultural y la crítica literaria. Su figura de maestro universitario es reconocida unánimemente. Ha sido Presidente de la Academia Peruana de la Lengua.

literaria”. Sin dejar de aceptar que “los temas debatidos son del más alto interés teórico”, el objetante señala que esas cuestiones no son muy pertinentes cuando se trata de una obra literaria. Con un tono polémico puntualiza lo siguiente: “No nos interesa saber si *La tierra prometida* es verdadera o falsa. Lo que nos interesa es saber si se trata de una buena o mala novela”¹⁶⁹.

Consideramos que este planteamiento de Ribeyro debería ser una premisa indiscutible en todo debate acerca de una obra literaria, y, sin embargo, muy a menudo se pasa por alto el carácter básicamente ficticio de un texto artístico verbal, y se le juzga como si fuera uno de historia, de periodismo, de ciencia, de política o de economía. Ha ocurrido, a veces, que los propios creadores literarios han contribuido a que se mantenga esta confusión, pues al defender el valor de su obra o al pedir un reconocimiento para ella, no lo han hecho basándose en el carácter artístico o en la calidad estética de la misma, sino en la supuesta e improbable verdad de su obra con respecto a la realidad representada¹⁷⁰.

Nos dice Ribeyro que cuando se evalúa una obra literaria hay que fijarse, sobre todo, en la forma textual y no en los conceptos, que suelen ser insustituibles en filosofía, pero no tanto en literatura¹⁷¹. Y antes de proceder a juzgar la creación novelesca de Angell, agrega algunas ideas que vale la pena citar y comentar:

“El artista tiene toda la libertad para **elegir** de la realidad los datos que le interesan y para **ordenarlos** de acuerdo a su propia sensibilidad. Tiene, además, una libertad más preciosa que es la **libertad de inventar**. El día que se suprima la **invención** de la literatura, ese día la literatura dejará de existir”¹⁷².

¹⁶⁹ Julio Ramón Ribeyro (1976: 63).

¹⁷⁰ Recuérdese al respecto el debate que se produjo en el célebre Encuentro de Narradores Peruanos, realizado en la ciudad peruana de Arequipa, en 1965, entre críticos literarios y escritores. Los primeros (Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, pero también Sebastián Salazar Bondy) sostenían que el mundo verbal creado por un texto literario era autónomo de la realidad empírica y factual, y, por tanto, había que evaluarlo con criterios estéticos. Los escritores (sobre todo Ciro Alegría y José María Arguedas) pensaban, en cambio, que la obra artística era reflejo de la realidad histórica y que, por ello, había que juzgarla según hubiera reproducido con realismo y verdad dicha realidad, criterio sumamente cuestionable e inviable. Cf. *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima, INC, 1969. Edición a cargo de Antonio Cornejo Polar. Hay una o más ediciones posteriores. Curiosamente, en ese debate no estuvo Ribeyro, que ya era un autor con varios libros publicados.

¹⁷¹ Sobre este asunto tan controversial, dice un autor que “en literatura todo está permitido, menos aburrir al lector”. Cfr. Bertelloni, Francisco (1997).

¹⁷² Julio Ramón Ribeyro (1976: 64). Los subrayados en negrita son nuestros.

Lo primero que queremos destacar es que, como no puede ser de otro modo, el creador artístico (escritor, pintor, escultor, músico, etc.) extrae sus temas, motivos y hasta su materia prima y técnicas, de la realidad que lo rodea, porque nadie crea de la nada. Mas aunque recurre a aquella, es libre de escoger lo que le sirve o interesa y también goza de libertad para ordenar lo que eligió, según se lo mande su sensibilidad¹⁷³. Esto explica que siendo una sola la realidad, cada autor la recree de diferente manera, y en ello reside el valor de lo creado, en la mirada, en la perspectiva, en la construcción que logra plasmar el creador. A ello hay que añadir algo más radical: el escritor, sin llegar a prescindir totalmente de la realidad, es capaz de inventar un mundo autónomo que compite con el mundo real. Ello ocurre, por ejemplo, en obras, como la *Divina Comedia*, de Dante; *Metamorfosis*, de Kafka; *Cien años de soledad*, de García Márquez. El haber puesto énfasis en el aspecto artístico, estructural, ficcional y estético de una creación literaria, lleva a Ribeyro a hacer una precisión que consideramos pertinente cuando se quiere hacer una evaluación equilibrada de una obra literaria. En efecto, dice el escritor limeño que no por haber adoptado esta estética (que algunos llamarían formalista o esteticista) está impedido de “admirar aquellas obras en las que a los valores puramente literarios se añadan otros de una categoría diferente”. Y para ejemplificar su capacidad de apreciar valores extraliterarios en una creación verbal cita el caso de los relatos de Arguedas, “que reúnen al mismo tiempo que **una notable calidad artística** una **indiscutible autenticidad**. Pero este valor de autenticidad les viene por añadidura”. Y agrega que el valor de obras como *Agua* (1935) y *Yawar fiesta* (1941) no depende de que Arguedas haya nacido o conocido la vida comunitaria en los Andes.¹⁷⁴

Después de estas ideas que fijan su concepción sobre la novela en general, Ribeyro entra de lleno al análisis de *La tierra prometida*, del autor ya citado. Aclarando que su enfoque es el de la crítica literaria, señala que la obra no le parece ni buena ni mala, sino mediocre: sus aciertos y sus limitaciones son equivalentes y para aprobarla o

¹⁷³ Debajo de estas ideas subyacen los conceptos de historia (fábula) y discurso (trama), que ya Aristóteles distinguía en la *Poética*, y que la tradición teórica posterior ha recogido.

¹⁷⁴ Como ya señalábamos, Arguedas es uno de los autores más importantes de la narrativa peruana contemporánea, y alrededor de su obra se han producido debates que enfatizan el valor de autenticidad o de referencialidad de sus cuentos y novelas. Pero lo que se obvia es que si esas creaciones no tuvieran una altísima calidad estética no hubieran obtenido el reconocimiento literario internacional del que gozan. Uno de los mejores libros sobre este autor es el de Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Losada, 1974. Existe una extensa y copiosa bibliografía nacional y extranjera acerca de este autor.

descalificarla habría que ser muy benevolente o demasiado severo. Pese a ello, Ribeyro considera que Angell ha procedido bien al escribirla y publicarla, porque obras como estas forman “el humus de las futuras creaciones. Siempre hemos creído en el valor pedagógico de las obras mediocres”¹⁷⁵.

Con respecto a los aspectos rescatables de la novela, el crítico literario indica que **el tema** de la misma es interesante pues presenta “el conflicto que (se) suscita entre la ciudad y el inmigrante provinciano. El título es, además, muy acertado. Lima es, en efecto, para los provincianos, “la tierra prometida”¹⁷⁶. También resalta que el **personaje** central de la ficción “no es derrotado por la ciudad”.

En cuanto a la **prosa** empleada para desarrollar la historia, Ribeyro reconoce “en Angell una cierta soltura para escribir, adquirida probablemente en sus menesteres periodísticos. El relato fluye, se hace leer (sic), no opone mayores escollos de comprensión al lector y está lo suficientemente alejado de la **prosa artística** como para ser descifrado en su integridad, aun por el público iletrado”¹⁷⁷.

Después de haber evaluado los limitados logros de la novela, pasa a criticar las deficiencias que la malogran. Para ello, recurre, en primer lugar, al concepto de **estilo** e indica que la novela de Angell “carece de estilo o, en otras palabras, está escrita en el **estilo anodino** e impersonal de los escritores novicios”.

Lo interesante del empleo de esta categoría es que Ribeyro profundiza en los elementos que la componen y esto es muy ilustrativo para autores y lectores, pues se menciona con mucha frecuencia este concepto, pero no siempre se lo define¹⁷⁸. Al caracterizar el estilo de Angel, dice que este tiene una **construcción** fácil, hay una monotonía en las **formas verbales** y el **vocabulario** es pobre.

Y abundando en la explicación lúcida del concepto en mención, agrega que “es un estilo que podría servir lo mismo para una crónica policial que para un artículo de divulgación. Carece de imaginación gramatical. Estilo *abstracto* lo llaman algunos, justamente porque su uso es indeterminado y no responde a las imposiciones de un tema concreto”¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Sobre esta novela también ha opinado C.E. Zavaleta (1997: 194) (*El gozo de las letras*).

¹⁷⁶ Julio Ramón Ribeyro (1976: 64)

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 65.

¹⁷⁸ En un artículo que también analizaremos, “Las alternativas del novelista”, Ribeyro define el concepto de estilo y establece la existencia de dos clases: el directo y el barroco. Cfr. Nuestro ya citado libro *Estructura del texto novelístico*.

¹⁷⁹ Julio Ramón Ribeyro (1976: 65).

La insistencia en el tema estilístico revela la conciencia aguda de nuestro escritor sobre la importancia decisiva que tiene un estilo en la calidad y la originalidad que alcanza una obra literaria. La expresión “imaginación gramatical” nos parece un verdadero aporte porque define el carácter del trabajo que realiza todo creador literario: elige y combina los recursos expresivos que le proporciona su idioma respectivo y, con todo ello, da vida a una nueva realidad cuya naturaleza es verbal, pero a la vez la trasciende, justamente con el concurso indispensable de la citada imaginación.

También aclara Ribeyro, y toda su obra narrativa es testimonio de ello, que él es partidario “de un estilo sencillo, pero siempre que sea el fruto de la selección de las palabras y de la decantación del lenguaje a través de pacientes ejercicios. La sencillez, en el caso de Angell, parece más bien fruto de la improvisación”¹⁸⁰.

Como muy bien señala nuestro gran escritor, no es sencillo ser sencillo en el estilo literario. La transparencia, la precisión, la claridad y la concisión son valores expresivos que se alcanzan a través de un paciente trabajo con las palabras, de un conocimiento profundo de las potencialidades estilísticas que nos ofrece cada elemento lingüístico, por pequeño que sea. Como decía Ribeyro, hay que cuidar la construcción de las oraciones, emplear las formas verbales idóneas y elegir el léxico más adecuado para las narraciones, descripciones, diálogos y cuanto recurso haya que utilizar para crear esa realidad verbal mágica y singular.

Otra categoría a la que acude nuestro autor para continuar con su examen de la novela de Angell, es la de **técnica**, definida en otro texto como “la manera de organizar y ejecutar un relato, de modo que este alcance su máximo de eficacia”¹⁸¹ Un concepto equivalente al de técnica es el de **trama**¹⁸², en tanto alude al modo en que se ordenan los sucesos que son parte de la historia y a las relaciones entre el narrador y el mundo narrado.

Con respecto al manejo de la técnica, dice Ribeyro que la del autor de *La tierra prometida* es muy elemental, pues se limita a presentar los sucesos tal como se van

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 65.

¹⁸¹ Esta definición está en su ensayo “*Las alternativas del novelista*”, que también forma parte de *La caza sutil* (p. 107) y al que nos referiremos más adelante.

¹⁸² Nos parece útil transcribir la siguiente definición de este concepto: “La trama deforma artísticamente el mero reflejo del orden natural de los hechos, mezclando, por así decirlo, de manera más o menos atrevida, tanto las secuencias de la historia (acontecimientos, personajes, etc.) como las instancias del narrador (punto de vista, voz, etc.). Cfr Marchese, Angelo y Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Editorial Ariel, 1994, p. 411.

presentando y sumando¹⁸³. Esta estructura corresponde a la del “relato rectilíneo y aditivo”, que no profundiza en la naturaleza ni complejidad de las acciones y de las motivaciones que mueven a los personajes. También hay una crítica al tipo de narrador empleado, que corresponde al del omnisciente, el cual observa desde fuera y desde lejos el objeto narrado. En relación con este crucial aspecto, nuestro autor cree conveniente plantear otra óptica narrativa, pues indica que el relato hubiera ganado “en originalidad si hubiera sido escrito desde la perspectiva del pequeño Juan Costa”.

En cuanto a los **personajes** de la novela de Angell, Ribeyro dice que son demasiados convencionales y previsibles, se muestran como seres planos¹⁸⁴, que no logran generar el interés del lector, pues “corroboran el **arquetipo** pero no encarnan el **tipo**. Y la novela está constituida esencialmente de tipos”¹⁸⁵. En efecto, la calidad de una novela depende en gran parte de que esté poblada por personajes que parezcan seres vivientes, individuos. Si solo proyectan la imagen de arquetipos estaremos ante personajes alegóricos o esquemáticos¹⁸⁶. Es necesario que sean singulares, irrepetibles, únicos, como los que viven en la realidad, aunque evoquen a una clase social, a una ideología¹⁸⁷.

El artículo de Ribeyro también menciona el concepto de **atmósfera**, que alude al peso que los elementos inanimados (espacio, objetos) ejercen sobre el desarrollo de la intriga. El **escenario** donde ocurren los hechos no puede ser un decorado, sino un campo de fuerzas que influyen sobre los personajes y reciben la influencia de estos. Igualmente señala que la **temporalidad** no tiene un perfil definido en la obra de Angell: “no sabemos **cuándo** transcurre la acción y **cuánto** dura”. El primer adverbio indica que toda novela debe crear la imagen de una época precisa (actual o pasada), y el segundo, que la ficción novelesca tiene una duración (horas, días, meses, años, etc.) que el lector debe sentir como una experiencia real¹⁸⁸.

Y para remarcar las deficiencias de la novela examinada en estos últimos aspectos, Ribeyro se permite recordar una memorable novela del escritor peruano Enrique

¹⁸³ Sobre la importancia de este elemento en la generación del 50, Cf. Zavaleta, C.E. (1997: 153) (*El gozo de las letras*).

¹⁸⁴ Sobre el personaje plano, cf. Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes (1995: 199).

¹⁸⁵ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 66).

¹⁸⁶ Esa es, por ejemplo, la impresión que causan los personajes de los cuentos primeros de Ribeyro. Véase en nuestro trabajo. Cf. 1.1.

¹⁸⁷ Acerca del concepto de tipo en literatura, Cfr. Angelo Machese y Joaquín Forradelas (1994: 404).

¹⁸⁸ El tiempo es una categoría de gran complejidad en la novela. Cf. González Montes, Antonio (1988) y Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes (1995: 235).

Congrains Martin, *No una, sino muchas muertes* (1958), que también está ambientada en el mundo de las barriadas. Sin embargo, dice Ribeyro, que “el lector se siente arrastrado al muladar e introducido en un microcosmos alucinante”. Y esta impresión poderosa obedece al empleo de dos recursos muy bien manejados por Congrains: “la concentración dramática de la intriga que dura apenas veinticuatro horas” y “la forma habilísima como el narrador le da al paisaje un carácter viviente”, de modo que este se entremezcla con la acción y la determina¹⁸⁹.

El comentario finaliza confiando en que las críticas sean tomadas con buen humor por Luis Felipe Angell y sirvan para mejorar su futuro trabajo literario. Y, de paso, el artículo nos ha permitido conocer el método de análisis que Ribeyro emplea cuando analiza una novela. Habría que señalar que este método combina las experiencias del lector, del crítico, y, por supuesto, del buen narrador que es nuestro escritor.

2.2.3. XI / “*Los ríos profundos*”¹⁹⁰

Hay que destacar la cercanía temporal de este artículo con respecto a la fecha de aparición de la novela de Arguedas. En efecto, el texto de Ribeyro aparece al año siguiente de la publicación de la obra, y, por tanto, es anterior en 11 años al artículo que analizaremos después en que el escritor limeño evalúa casi todo el proyecto narrativo de su colega sureño en 1970 (cf. 2.2.4). Pero aun en 1959, el articulista se revela como un conocedor y admirador de las creaciones narrativas de su colega andahuaylino, porque manifiesta haber leído sus obras ya publicadas y confiesa que esperaba con zozobra la aparición de la novela ya anunciada, pues “para un escritor, en efecto, el tránsito del cuento a la novela es una operación delicada, llena de riesgos, por cuanto lo que en apariencia solo consiste en modificar la extensión del relato implica, en el fondo, un cambio sustancial de su estructura”¹⁹¹.

Haciendo un balance de los logros y puntos débiles de la novela, Ribeyro llega a la conclusión de que la obra “es una de las más valiosas creaciones de la novelística peruana”; y esta afirmación ha sido confirmada por la crítica posterior, pues varios

¹⁸⁹ Últimamente, Enrique Congrains, ausente durante muchos años de la actividad literaria peruana, ha publicado dos novelas: *El narrador de historias* (Lima, Petroperú, 2007) y *999 palabras para el planeta tierra* (Lima, Ediciones Huaita Puquio, 2008). Falleció en 2009.

¹⁹⁰ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 67)

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 67.

estudiosos han destacado la calidad artística y la trascendencia de la realidad ficcional plasmada en el libro. Entre ellos habría que citar a Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Julio Ortega, Alberto Escobar, Ricardo González Vigil¹⁹², James Higgins. El propio Mario Vargas Llosa, en más de una oportunidad, ha confesado su admiración por el autor sureño y en especial por la novela publicada en 1958.

La lectura de Ribeyro destaca aquellos elementos del mundo novelístico que a él como lector y escritor lo impactan en tanto le permiten apreciar lo peculiar del arte narrativo de Arguedas. Así, Julio Ramón se admira, en primer lugar, de la cantidad de objetos y seres descritos que pueblan las páginas de la obra y señala que eso distingue al autor sureño de los escritores cien por ciento urbanos, pues estos no son capaces de percibir y de otorgar matices y detalles a una infinidad de objetos de la naturaleza que para Arguedas, en cambio, son altamente significativos. Y en efecto, en una novela los objetos son importantes, sean estos naturales y culturales, pues forman parte del mundo verbal y muchas veces asumen una significación crucial en el desarrollo de la narración. Y esto puede verse también en los propios cuentos de Ribeyro, en los que objetos diversos (un libro, un lapicero, una insignia, una botella, etc. también asumen un valor notable)¹⁹³.

En relación con la importancia especial concedida por Arguedas a los objetos naturales, Ribeyro manifiesta su entusiasmo por “la concepción animista que tiene de la naturaleza” y señala que esta visión del mundo es propia de su personalidad, moldeada en la literatura quechua y que este constituye un aporte que José María ha traído consigo a la literatura en español y con ello la ha enriquecido. Agrega el escritor limeño que “en la obra de Arguedas –como en las narraciones orientales, la literatura oral primitiva y la mitología de Occidente- la naturaleza es despojada de su tedioso carácter ornamental y pasa a desempeñar el papel de un personaje”¹⁹⁴.

En cuanto al tema, Ribeyro constata que en *Los ríos profundos*, su autor ha recogido preocupaciones que había tematizado en ficciones anteriores, principalmente aquellas que muestran al protagonista en conflicto consigo o con fuerzas externas. Agrega que a

¹⁹² Ricardo González Vigil publicó una edición anotada de la novela. *Los ríos profundos*. Madrid, Editorial Cátedra, 1995. Véase nuestra reseña: “*Los ríos reencontrados*”, en Domingo, suplemento del diario La República. Lima, 15 de octubre de 1995.

¹⁹³ Cf. Antonio González Montes. *Algunas técnicas narrativas en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Proyecto de Investigación. Lima, Universidad de Lima, 2005, inédito.

¹⁹⁴ Ribeyro, Julio Ramón, op. Cit. P. 68.

estas recurrencias ha agregado nuevos asuntos “dentro de su dinámica narrativa”; y menciona dos: “el motín de las chicheras” –que le da a la novela su dimensión social- y el relato de la peste” que añade un dramatismo a los sucesos de la obra. El que, además, la novela esté escrita en primera persona, como sus creaciones anteriores, indicaría que el autor seguiría recurriendo a su experiencia personal como la principal cantera de inspiración.

Otro aspecto subrayado es que en *Los ríos profundos*, como corresponde a la novela de una época en que se exigía que ella sea un testimonio de un estado de cosas (tal como lo establecía el filósofo francés Jean Paul Sastre), no solo hay emoción estética, también existen “útiles referencias sobre la costumbres de la comunidad andina y la sicología de nuestra población indígena”. Asimismo, la ficción permite observar el papel “que desempeña el clero en la vida social y política de los pequeños pueblos” y muchos otros aspectos vinculados con el sincretismo religioso, las características de la poesía quechua, las condiciones infrahumanas en que viven los colonos. Y aunque los sucesos parecen desarrollarse en la década de los 30 del siglo pasado, como dice Ribeyro, a fines de la década de los 50, y como podía afirmarse aun hoy en la primera década del siglo XXI, la obra refleja lo que ha sido y es todavía en parte la vida en la serranía de la zona sur andina del país.

Otros elementos de la novela que Ribeyro evalúa se refieren a la actitud narrativa predominante y a la calidad del estilo. Con respecto al primero de ellos, es interesante la observación de que al evocar los acontecimientos no se percibe “una actitud polémica ni protestante”; y ello obedece a que si bien puede advertirse una cierta indignación, más gravitante es la nostalgia. Al predominio de esta última contribuye el que se narre desde la perspectiva de un niño, con lo cual lo ideológico pasa a un segundo plano y lo emotivo asume un valor de primer orden.

En cuanto a la calidad de la prosa de *Los ríos profundos*, el parecer de Ribeyro es que Arguedas, guiado por su objetivo de revelar un mundo complejo y fracturado, sacrifica la belleza a la expresividad. Sobre el manejo de las distintas técnicas indica que la narración fluye sin mayores dificultades, pero agrega que cuando esta se detiene para evocar o describir un escenario, la calidad de la prosa mejora hasta alcanzar un vuelo poético. El diálogo, dice Ribeyro, es certero cuando “acompaña a la acción o surge de ella”. En cambio, los diálogos estáticos “revelan cierta tendencia a la estilización de las

réplicas”. También observa que se nos transmite “el habla indígena mediante la alteración de la sintaxis y no mediante las modificaciones morfológicas”.

La observación final de Ribeyro acerca de *Los ríos profundos* toca el asunto de la estructura de la novela, de gran importancia cuando se evalúa una obra de este género. Dice Julio Ramón que Arguedas no ha trabajado mucho este componente, pues los acontecimientos parecen haber desbordado a la forma novelesca y no se percibe un esquema que ordene a aquellos. Llega a afirmar que “la novela nos parece, por momentos, una sucesión de estampas”.

Igualmente la materia argumental le resulta difusa en tanto no queda claro cuál fue la preocupación central de Arguedas. Ribeyro enumera hasta tres líneas argumentales que compiten entre sí en la novela por atraer el interés del lector, y agrega que algunos personajes que parecían llamados a cumplir roles importantes en el desarrollo de la trama no vuelven a aparecer después de una prometedora presencia en las páginas iniciales del libro. El crítico de *Los ríos profundos* busca una explicación a esta falta de unidad de la obra y la encuentra en el hecho de que es una novela autobiográfica y, por tanto, “refleja casi necesariamente la incoherencia de la vida”.

Su reflexión final es que el personaje de Ernesto lo ha convencido plenamente y alberga la ilusión de que reaparezca en alguna novela futura del escritor indigenista; y si bien esto no ocurrió, después de este libro, Arguedas se dio tiempo para crear y publicar algunas obras más, como tendremos ocasión de apreciar, gracias a que Ribeyro siguió de cerca el desarrollo de la producción novelista de este autor a quien admiraba mucho. Y ello permite señalar que desde su perspectiva de creador, Ribeyro muestra una lucidez admirable con respecto al sentido que tuvo la obra escrita de su colega, porque en muchos de sus artículos plantea líneas de interpretación muy sugestivas, que la crítica recogió un poco después. Por eso queremos completar esta imagen del novelista Arguedas trazada por Ribeyro pasando revista a un último artículo dedicado a examinar las ficciones del maestro andahuaylino.

2.2.4. XIII /“Arguedas o la destrucción de la arcadía”.¹⁹⁵

Este ensayo es muy importante porque nos muestra el modo en que Ribeyro valora varias de las novelas que Arguedas publicó a lo largo de su trayectoria de escritor de ficciones. Lo peculiar del ensayo comentado es que comienza mencionando el primer libro de José María, *Agua* (1935), que es, como sabemos, un volumen de cuentos; por ello pasaremos por alto lo que dice de los relatos que lo integran y entraremos a considerar las ideas acerca de las ficciones novelescas.

La primera que menciona es *Yawar fiesta* (1940) y señala que la diferencia con respecto al volumen de relatos *Agua* es que en este se representa a la aldea andina, mientras que en la novela se produce una ampliación del mundo representado: el pueblo de Puquio, capital de la provincia, aparece diseñado con cuatro grupos bien diferenciados: los terratenientes, los comuneros, los mestizos o chalos y las autoridades. Ribeyro destaca el acierto de Arguedas de haber elegido una peripecia (la corrida de toros en la que los indios drogados deben matar al toro Misitu con dinamita) que permite mostrar las reacciones de los cuatro grupos frente a la corrida. Las diferencias obedecen a complejos factores ideológicos y culturales que gravitan mucho en un país heterogéneo en lo étnico, en lo lingüístico y en las costumbres. Agrega el ensayista que estos problemas preocuparon mucho a Arguedas e influyeron en el desenlace trágico que tuvo su vida.

Sorprende comprobar que el modo en que nuestro escritor evalúa al novelista de *Yawar fiesta*, coincide con el enfoque de uno de los principales estudiosos de la obra narrativa arguediana: nos referimos al crítico peruano Antonio Cornejo Polar (1936-1997)¹⁹⁶. En efecto, ambos comprueban que el proyecto narrativo del citado escritor consistió básicamente en un ensanchamiento del mundo representado: en sus relatos iniciales de *Agua*, Arguedas presentó a la comunidad indígena como un todo en el que, sin duda, existían contradicciones internas. En sus novelas amplió progresivamente el universo en el que se desarrollaba la acción. Así, como ya hemos visto en la obra de 1940, la

¹⁹⁵ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 85)

¹⁹⁶ La obra en que Cornejo Polar aborda el conjunto de la producción narrativa de Arguedas se llama *Los universos narrativos de José María Arguedas* (Buenos Aires, Losada, 1974). Este destacado crítico ejerció la docencia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos durante varios años. Allí tuvimos oportunidad de seguir varios de sus cursos: uno de ellos dedicado al examen de los cuentos y novelas del escritor andahuaylino.

comunidad indígena quedó integrada en una unidad mayor que la contenía y en la que las contradicciones se hacían más complejas.

En *Los ríos profundos* (1958), el proceso de crecimiento continúa indetenible porque ya no es una capital de provincia sino una capital de departamento el espacio en el que se desarrollan los hechos que integran la historia, con el detalle de que el inicio de la acción tiene como escenario la ciudad de Cusco. Los personajes principales se trasladan desde este lugar mágico hasta Abancay, la ciudad andina donde el protagonista, Ernesto, vivirá los conflictos que identifican a esta novela, para muchos, la mejor de las que publicó el gran escritor sureño.

Otra observación interesante y que invita a una relectura de la citada obra es la identificación de cuatro grandes temas “que se presentan sucesiva o entrelazadamente: **el tema del viaje, el del internado, el de la revuelta y el de la peste**”. Al hablar del primero, Ribeyro destaca sus ilustres antecedentes, que se remontan hasta la *Odisea*, de Homero; indica que en la novela ocupa los tres primeros capítulos y que era la primera vez que Arguedas lo utiliza pese a haber viajado bastante y recuerda que dicho tema permite que la llegada al Cusco dé pie para una descripción lírica y mágica “de la ciudad imperial, a través de la mirada de un niño”. Asimismo se presenta a la ciudad de Abancay, escenario principal de la novela.

La instalación del protagonista en la ciudad capital y su ingreso a un colegio religioso trae consigo el tema del **internado**. Nos recuerda el articulista que cinco años antes que Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* (1963), Arguedas muestra, sin el despliegue técnico de aquél, pero sí con una fuerza y dramatismo notables, lo que ocurre en ese pequeño universo de adolescentes encerrados en un ambiente opresivo y que despierta el potencial instintivo de jóvenes privados de libertad y ávidos de vivir nuevas experiencias. Otra semejanza entre las citadas novelas es que la autoridad, en la obra de Vargas Llosa, es ejercida por militares, mientras que en la de Arguedas, por religiosos, y en ambos casos hay una disciplina opresiva que se ejerce en base al fanatismo y la represión. Y al interior del mundo de los estudiantes se establecen jerarquías sustentadas en el predominio de la fuerza física y esta observación nos hace recordar la posibilidad de comparar los personajes líderes en cada una de las novelas. Incluso, Ribeyro, con mucha agudeza, sugiere una semejanza entre “la perra vargasllosiana, fetiche sexual” de *La ciudad y los perros* y la “opa o demente” de *Los*

ríos profundos, que sirve para que los alumnos mayores aplaquen sus apetitos sexuales en la oscuridad de la noche.

Antes de apreciar el análisis de dos temas de gran importancia ya citados, queremos hacer una observación acerca de la confusión, no sabemos si voluntaria o involuntaria, entre el ser humano real que fue Arguedas y el protagonista de su obra, cuyo nombre es Ernesto, y que sin duda es un *álter ego* del adolescente andahuaylino. Ribeyro habla del personaje como si se tratara del Arguedas real. Y ya se sabe que nunca un ser literario, por más que tenga su modelo en el mundo real, es igual a este último, pues no hay forma de saber si todo lo que vive el ser de la ficción también lo vivió el de la realidad. Son, pues, dos niveles de realidad distintos. Hecha esta atingencia, volvamos a los dos tópicos pendientes.

El tema de la **revuelta** amplía el universo representado de la novela porque el ámbito de la acción se desplaza del colegio a la ciudad, y los protagonistas ya no son los escolares, sino un grupo de mujeres que venden chicha y que son capitaneadas por doña Felipa, la chichera mayor. Lo singular es que la revuelta es narrada por Ernesto, el protagonista, quien no solo observa sino que se identifica con la protesta y lucha de las chicheras. Y cuando la represión irrumpe y busca liquidar la violencia popular, ahí está el narrador para mostrar el enfrentamiento entre una y otra fuerza y dar cuenta del fracaso de la rebelión y de la huida y desaparición de Felipa, la chichera mayor. Al destacar la importancia de este tema, Ribeyro opta por un criterio de lectura y de evaluación muy pertinente en el caso de las obras narrativas, porque como señala el escritor peruano Alonso Cueto “dramatizar las diferencias en una sociedad llena de diferencias es algo que la narrativa peruana ha hecho muchísimo”.¹⁹⁷

El otro tema en el que también alienta el conflicto es el de la **peste**, que enfrenta a los colonos contra los pobladores de la ciudad de Abancay que se resisten a ser invadidos por los primeros, que huyen “del tifus que asola la zona cálida”. La novela muestra que los invasores llegan hasta la ciudad “pero no en son de protesta sino para escuchar el sermón y recibir la bendición del padre Linares, de quien esperan los libere del mal”. Para enfatizar el simbolismo de esta secuencia de la invasión de los colonos, Ribeyro recuerda las palabras del propio Arguedas, quien señalaba el carácter premonitorio de

¹⁹⁷ Entrevista a Alonso Cueto, por Francisco Tumi, en *El Comercio*. Lima, Domingo 20 de julio de 2008, a 2.

esta acción colectiva: “el día en que los campesinos abracen, en tanto que fuerza social y política, una mística, ese día su empuje será incontenible”.¹⁹⁸

Demostrando que conoce el sentido y alcances del proyecto novelístico arguediano, Ribeyro se ocupa de las dos últimas novelas que publicó el gran autor sureño. Con nitidez señala que *El Sexto* (1961), es una suerte de distracción en el proceso de crecimiento del proyecto, tiene el carácter de una obra menor y su escritura parece obedecer a la necesidad de desembarazarse de una experiencia traumática. Agrega que “desperdió en este libro la ocasión de escribir nuestra gran novela carcelaria”, quizá porque ya estaba dedicado a plasmar su siguiente obra.

Dicho libro es *Todas las sangres* (1964), cima de la trayectoria creadora de Arguedas. Si pensamos en uno de los tópicos tratados en el artículo “*Problemas del novelista actual*”, que examinaremos en estas páginas, diríamos que la penúltima obra de José María Arguedas es un intento de representar la totalidad del mundo (Cf. 2.2.5). No, por cierto, la totalidad absoluta, sino la de la realidad peruana contemporánea, y para ello, como dice Ribeyro, empleó todo su conocimiento del mundo feudal y su experiencia como novelista. Por eso, el nombre de la novela ha devenido en un símbolo de la suma de elementos étnicos, sociales y culturales que integran esa “totalidad contradictoria”¹⁹⁹ que es el Perú actual.

Reconociendo que es difícil ofrecer una visión de conjunto de la densa historia que entreteje el novelista Arguedas, en la que hay más de doscientos personajes que representan a los diversos estratos tradicionales y modernos que pululan por las páginas de la ficción, Ribeyro centra su atención en tres categorías de personajes que le parecen las más relevantes desde el punto de vista de la realidad social mostrada: los caballeros empobrecidos, el cholo enriquecido y el indio cholificado o ex indio.

Estos tres tipos de seres han surgido como consecuencia de los cambios producidos en la estructura social del mundo andino: el capitalismo ha modificado la posición y la actitud de los sectores tradicionales (**los caballeros empobrecidos**) y ha hecho aparecer nuevos actores (**el cholo enriquecido** y **el indio cholificado**), tal como lo muestra Arguedas en esta novela, aunque habría que señalar que *Todas las sangres* pertenece a una tradición, la de la narrativa indigenista y revolucionaria, y, por ello, algunas obras

¹⁹⁸ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 90).

¹⁹⁹ El concepto de “totalidad contradictoria” lo acuñó Antonio Cornejo Polar para denominar a la literatura peruana como tal. Cfr. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana N^o 18 (1983).

anteriores ya habían avizorado la presencia de algunos de estos nuevos sectores. Un ejemplo es el de la novela *El tungsteno* (1931), de César Vallejo, en la que el personaje de Servando Huanca anuncia la de Demetrio Rendón Wilka²⁰⁰. Ambos pertenecen a la categoría de indios cholificados.

La otra novedad que observamos en la obra de 1964 es que Arguedas ya no se queda en la representación del mundo andino, sino que plasma “diversos tipos de la oligarquía y alta burguesía capitalina”. Y aquí reside, según Ribeyro, el punto débil de la capacidad creativa del escritor, pues sus personajes capitalinos no convencen como los de la sierra, “carecen de toda consistencia, son verdaderas marionetas”. Pese a esta objeción, Julio Ramón Ribeyro reconoce que lo más importante en *Todas las sangres* no son los tipos sociales, sino la naturaleza del mundo representado: un universo en descomposición, el de la feudalidad, erosionada por sus propias contradicciones.

Pero como en una novela los conflictos se encarnan en los personajes, Ribeyro otorga esta función dicotómica a los hermanos Fermín y Bruno Aragón de Peralta. El primero representaría el “neocapitalismo criollo”, que cree en la necesidad de algunos cambios para explotar mejor a los indios, mientras que el segundo es muy tradicionalista y se resiste a cualquier tipo de cambio que vaya en contra de ese mundo feudal donde todo está fijado de antemano.

Como Arguedas en tanto escritor no estaba de acuerdo ni con uno ni con otro, su opción consistió en crear un personaje síntesis que supere la polarización creada por los Aragón de Peralta. Esa es la función que cumple en la novela Demetrio Rendón Wilka, el indio cholificado, pues lucha porque haya un mejoramiento en las condiciones de vida y de trabajo de sus semejantes, pero a la vez quiere que estos conserven “lo más auténtico de sus tradiciones”, que no renuncien a su espíritu comunitario y mágico en aras de una modernidad individualista y pragmática.

Ribeyro concluye su evaluación de la novela de 1964 estableciendo un paralelo entre este personaje paradigmático y el propio escritor: ambos mueren de manera trágica y este desenlace sería el símbolo de la impotencia de un mundo que se resiste a morir y que no ve una salida digna a su destino como parte de una sociedad que la margina y le impide optar por un desarrollo alternativo. Arguedas, dice Ribeyro, era consciente de

²⁰⁰ Cfr. González Montes, Antonio: “La narrativa de César Vallejo”, en *Intensidad y altura de César Vallejo*. Ricardo González Vigil (editor). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, p. 248.

que el mundo andino, tarde o temprano, sería asimilado por la modernidad y quizá por ello eligió el camino del suicidio.

En suma, el artículo analizado muestra el gran conocimiento y aprecio que Ribeyro tenía de la obra narrativa de Arguedas. En su doble condición de creador de ficciones y de agudo lector de los libros de sus colegas escritores y connacionales, Julio Ramón supo visualizar el proyecto novelístico que Arguedas fue realizando a lo largo de su vida y se dio cuenta de que dicho plan poseía un carácter esencialmente realista y dinámico porque representaba una realidad en permanente cambio. Es de lamentar que en este texto, por razones ajenas a su voluntad, Ribeyro no haya tenido oportunidad de comentar la última y póstuma novela de Arguedas, que apareció recién en 1971, mientras que el artículo está fechado en 1970.

Por otro lado, este texto crítico invita a realizar una evaluación de la producción novelística de Ribeyro formada, como sabemos, por tres novelas: *Crónica de San Gabriel* (1960)²⁰¹, *Los geniecillos dominicales* (1965)²⁰² y *Cambio de guardia* (1976)²⁰³. El examen de estos tres textos, siguiendo los criterios de análisis expuestos, permitiría constatar si en el caso del escritor de la generación del 50 hay también un proyecto novelístico tan vital y dramático como el de Arguedas, o solo estamos ante tres libros independientes entre sí. Además, cabe destacar que al examinar las obras del escritor indigenista se concentra sobre todo en lo temático y deja de lado la trama o la estructura narrativa. Ello puede obedecer a que los libros de Arguedas poseen estructuras tradicionales al servicio de temas referenciales vinculados a la realidad histórica, social y cultural del Perú, y esto resulta más relevante para un lector.

2.2.5. XII “Problemas del novelista actual”²⁰⁴

La gran importancia que tiene para Ribeyro la reflexión sobre la novela se comprueba, una vez más y de modo contundente, con la lectura detenida de este pequeño ensayo que equivale a un diagnóstico y un pronóstico acerca de este género que tanto apasionaba al narrador limeño y en el cual, sin embargo, no alcanzó la maestría que sí logró en el cultivo del cuento.

²⁰¹ Cfr. Elmore, Peter (2002: 69) y Coaguila, Jorge (2008: 101).

²⁰² Cfr. Miguel Gutiérrez (1988: 128)

²⁰³ Cfr. Elmore, Peter, ibídem, p. 172, y Coaguila, Jorge, ibídem, p. 109.

²⁰⁴ Julio Ramón Ribeyro (1976: 71)

Sin muchos preámbulos y luego de reconocer que los problemas que se le plantean al novelista son muy complejos, el autor anuncia la decisión de concentrarse en tres de ellos, a los que juzga más incómodos: **la complejidad del mundo, la representación de la simultaneidad y la expropiación del territorio novelístico por otras disciplinas**. Aclara que estos problemas tienen que ver directamente con el trabajo de creación verbal del novelista y no con aquellas cuestiones extraliterarias que también son relevantes, pero que comienzan a partir del momento en que ha concluido la escritura de la obra y toca la tarea de publicarla y todo lo que viene a partir de este hecho, cuando el autor no es el que tiene la última palabra.

Precisamente, algunas de las ficciones de *Solo para fumadores* desarrollan historias ubicadas en el momento mismo de la escritura (“Ausente por tiempo indefinido”) o en una fase en que la obra está en plena fase de gestación, y el escritor se permite compartir secretos de su trabajo creativo con algunos amigos (“La solución”). De modo que la agenda que Ribeyro examina en este ensayo también se centra en cuestiones que hacen más difícil el trabajo mismo de creación del mundo novelesco que se propone aportar el autor.

2.2.5.1. La complejidad del mundo

El primer asunto, “la complejidad del mundo”, alude al “carácter cada vez más abigarrado, extenso, rico, inescrutable que ofrece la realidad”. Y esto se constituye en un verdadero desafío porque la realidad es tan vasta y compleja que el novelista es incapaz de observarla en su totalidad. Si siempre fue complicado que el escritor tuviera un conocimiento exhaustivo del mundo y del saber de su época, en la actualidad no solo el creador de ficciones, sino cualquier ser humano ha renunciado a la posibilidad de abarcar con su mente el mundo que lo rodea. Y para todo autor literario esta dificultad cada vez mayor es un verdadero drama porque él “más que nadie abriga aún la ilusión de que sus obras sean un compendio del mundo, a todos sus niveles (sic) y con todas sus implicaciones”²⁰⁵.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 76.

Para que se vea que esta cuestión preocupó también a los grandes críticos literarios contemporáneos, Ribeyro cita a dos notables estudiosos: Ernst Robert Curtius²⁰⁶ y Ernst Fisher²⁰⁷. El primero define al escritor clásico como aquel “autor que resumía en una obra la totalidad de la cultura de su época”. Y añadía que el último autor clásico que ha existido fue Goethe, pues representa “la última concentración del mundo espiritual de Occidente en un gran individuo”²⁰⁸.

Según el mismo crítico, después de este gran autor ninguno ha sido capaz de construir una visión totalizante de la realidad a través de un texto novelístico; solo se ha logrado plasmar mundos fragmentarios o microscópicos. El otro estudioso, Ernst Fischer también coincidió con su colega en que Goethe había sido “quizás el último escritor del mundo burgués capaz de percibir la realidad como totalidad”.

A su vez, Ribeyro menciona a dos novelistas posteriores al autor alemán que en el curso del siglo XX “intentaron dar en sus obras una representación total del mundo”: Proust (1871-1922), en Francia y Musil (1880-1942), en Austria. Después de pasar revista a la larga lista de asuntos que desarrolla el escritor francés, Ribeyro dice que éste “intentó, a su manera, abarcar en una obra monumental la suma que un hombre culto podía tener de los conocimientos de su época y dar de ella una imagen total, detallada, coherente y artística”²⁰⁹. En efecto, su obra magna, *En busca del tiempo perdido* (1913- 1927), que consta de varios tomos, constituye uno de los monumentos novelescos más abarcadores del siglo pasado.

Robert Musil dio a conocer en *El hombre sin atributos* (1930-1943), “una larga, panorámica e inacabada novela que examina la existencia sin objetivos de Ulrico, un antihéroe, sobre el fondo de una minuciosa recreación de la sociedad austriaca anterior a 1914 en plena crisis”²¹⁰. Ribeyro dice que la tentativa de Musil es más filosófica y su resultado más abstracto. Distingue en la obra la presencia de temas concretos relativos a su época (el periodismo, el psicoanálisis, la revolución), pero considera que se inclina por asuntos de naturaleza más permanente: la locura, el amor, el incesto, la genialidad.

²⁰⁶ Ernst Robert Curtius (1886-1956) es un destacado filólogo y crítico literario europeo. Una de sus obras más representativas es *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1948). Cfr. Wikipedia.

²⁰⁷ Ernst Fisher (1899-1972) es también un notable crítico literario, de orientación marxista.

²⁰⁸ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 72)

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 73.

²¹⁰ Cfr. Wikipedia.

La novela quedó inconclusa y es una prueba más de la imposibilidad del novelista de encuadrar el mundo real en el espacio verbal limitado de su obra.

Después de estos dos esfuerzos notables pero inacabados, no ha habido otro intento similar porque “el mundo se volvió aún más complejo y rico”, y Ribeyro elabora una larga lista de sucesos para ilustrar que el mundo de hoy está en permanente cambio y resulta una utopía pretender abarcarlo. Pese a ello, el novelista no ha renunciado a la tarea de representar aunque sea una parte ínfima de la realidad que lo rodea y, por ello, ha ido imaginando una serie de posibilidades para tratar de expresar la infinita extensión del mundo.

Una de las opciones parte del supuesto de que el caos puede ser expresado a través del caos. Explica Ribeyro que esta solución se inició con el surrealismo y también ha sido empleado por algunas formas del “nouveau roman”. El movimiento que lideró André Breton habría puesto en juego una serie de procedimientos no racionales (el automatismo, el azar, los sueños, la locura) para dar cuenta de un mundo que ellos percibían como incongruente e inaprensible. Ribeyro cita algunos escritores ligados a la enseñanza del surrealismo (Ionesco, Adamov, Beckett).

Una alternativa distinta es la que plantea el ya citado Fischer. Según este conocido crítico marxista, para tratar de aprehender el mundo y de representarlo literariamente hay que establecer una jerarquía que nos permita distinguir lo principal de lo accesorio. En la teoría esta propuesta parece sencilla, pero para llevarla a la práctica se debe asumir una concepción del mundo que nos ayude a saber qué es lo importante y qué lo secundario. Y como indica Ribeyro, Fischer considera que solo la visión marxista ofrece (u ofrecía) una solución a esta cuestión.

En realidad, la novela, por más vasta y abarcadora que resulte ser, siempre constituirá una representación parcial y limitada de la realidad, pero aun así o quizá por ello mismo será capaz de evocar a la totalidad y revelar niveles o dimensiones que no son perceptibles de otro modo. Pensamos que en ello reside el poder de la literatura: en ser otra mirada del mundo, en mostrar profunda y originalmente un mundo que solo existe en y a través de la obra de ficción. Ese es el caso de, por ejemplo, de *Cien años de soledad* (1967), del escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927), que nos hace conocer la vida del pequeño pueblo de Macondo, y en especial la de la familia Buendía, durante cien años. Mas la historia de este poblado es de alguna manera la del país, del

continente y de la humanidad en su conjunto²¹¹. Esa es la magia y la verdad de toda gran novela.

2.2.5.2. La representación de la simultaneidad

Volvamos al texto de Ribeyro para abordar el segundo problema: **el de la representación de la simultaneidad**; “más inmediato al quehacer del novelista que el anterior, pero guarda relación con él”. Para tratar de entender la naturaleza de este asunto, hay que tomar en cuenta las dos dimensiones en que ocurren los hechos de la realidad: el tiempo y el espacio. En relación con ellos, dice nuestro escritor que antes ocurrían no muchos sucesos en el mundo, y, por ello, “estaban más ordenados, más separados unos de otros y podía tenerse de ellos una visión cronológica, lineal. La inexistencia de medios de información hacía sobre todo que, de hechos que podían ocurrir al mismo tiempo, se tuviera un conocimiento sucesivo y no simultáneo”²¹².

En la actualidad, no sólo el que trabaja en un medio periodístico, sino el ciudadano común y corriente tiene una impresión real y cotidiana de la simultaneidad y de la velocidad con que ocurren los hechos, y esta realidad causa una sensación de vértigo y hasta de angustia. Ribeyro, que trabajó muchos años en una agencia de noticias en París, nos pone el ejemplo de una multitud de sucesos que se producían en el mundo y de los que él tomaba conocimiento en su oficina, a través de los cables que traían las noticias desde todos los confines del mundo²¹³.

Esto que Ribeyro describía en la década de los 70 con una mezcla de saturación y de asombro ha crecido a niveles que producen pánico y estrés, porque el hombre de hoy recibe un bombardeo informativo continuo durante las veinticuatro horas del día, y todos los días del año. Aunque no salga de su casa, se entera a través de todos los medios ya conocidos (radio, televisión, prensa escrita, teléfono) y de internet, de todo lo que ocurre en todas partes del mundo, al mismo tiempo o casi simultáneamente a la producción de los hechos mismos.

²¹¹ Cfr. Mario Vargas Llosa: “*Cien años de soledad. Realidad total, novela total*”, y Víctor García de la Concha: “*Gabriel García Márquez, en busca de la verdad poética*”, en Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad. Edición conmemorativa*. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007, 609 pp.

²¹² Ribeyro, Julio Ramón Ribeyro (1976: 75).

²¹³ Coaguila, Jorge (2008: 136).

Para poner un ejemplo personal, mientras escribimos estas líneas²¹⁴ ha ocurrido una serie de hechos en diversos lugares del Perú y del mundo, y la sensación que tenemos de ellos es la de simultaneidad: la liberación de la política colombiana Ingrid Betancourt, secuestrada por los terroristas colombianos de las FARC, durante más de seis años y rescatada, sin disparar un solo tiro, por un comando de élite del ejército colombiano; el primer lugar obtenido por el club limeño de fútbol, Universitario de Deportes, en el campeonato de apertura 2008; la aparición y las declaraciones del reo Vladimiro Montesinos, en el juicio que se le sigue al ex presidente de la República del Perú, Alberto Fujimori, por la supuesta comisión de delitos de lesa humanidad; la captura de la ex policía Lady Bardales, quien fuera escolta presidencial del ex mandatario peruano Alberto Toledo (2001-2006), y a la que se acusa del supuesto delito de enriquecimiento ilícito.

Como dice Ribeyro, “esta acumulación puede parecer arbitraria y un poco frívola. Arbitraria es la vida y la frivolidad no es nada despreciable. El hecho más insignificante hay que registrarlo, pues sus consecuencias pueden ser infinitas”²¹⁵. En efecto, cualquiera de los hechos mencionados es en sí importante en su campo, pero puede tener repercusiones mayores, sea en el ámbito de la política o en el de la ficción, como sin duda pasará con la operación de rescate de Ingrid Betancourt, que se convertirá dentro de poco en materia prima para una novela o una película²¹⁶.

Pues bien, la enumeración de los hechos grafica mejor el problema de la simultaneidad, porque el novelista, como cualquier otro ser humano del planeta, tiene esta conciencia y experiencia de la verificación, al mismo tiempo, de sucesos igualmente significativos. Y de alguna manera quisiera representar esta coexistencia, pero cómo lograrlo si el lenguaje verbal que el escritor utiliza como instrumento de creación “se da en el tiempo, mejor dicho requiere ser entendido como continuo y no como instantáneo”. En otros términos, los hechos son simultáneos porque se producen en distintos puntos del

²¹⁴ Son los primeros días del mes de julio de 2008 y a la vez que redactamos esta tesis nos vamos enterando de lo que ocurre en el mundo en este mismo momento (son las 4.09 pm, del viernes 4 de julio de 2008), a través de las noticias que nos brinda internet.

²¹⁵ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 76).

²¹⁶ En la novelística latinoamericana de fines del siglo XX y de principios del presente siglo, existe una línea que se ha basado en el tema del secuestro, por ejemplo, la obra de Gabriel García Márquez, *Noticia de un secuestro* (1996) y otras. Cfr. La novela latinoamericana de fines del siglo xx: 1967-1999. hacia una tipología de sus discursos * Nelson González Ortega, Universidad Oslo, Noruega.

espacio, pero si queremos dar cuenta de todos ellos, debemos hacerlo en forma sucesiva, uno después de otro, pues el lector también capta la versión de los sucesos en forma secuencial.

Como este es un problema antiguo y los escritores tomaron conciencia de él, hace mucho tiempo, intentaron diversas fórmulas para tratar de crear la impresión de la simultaneidad, aunque en la realidad de la prosa narrativa los sucesos se iban desarrollando de modo lineal. Ribeyro pasa revista a algunos de los “trucos” inventados por los creadores para producir la ilusión de lo simultáneo. El primero de ellos consiste en emplear el adverbio “mientras” y todas las fórmulas que lo reemplazan. Autores como Eugène Sue y Víctor Hugo²¹⁷ recurren con frecuencia a este truco en sus novelas porque hay muchos personajes y varias historias y como “el tiempo les resulta corto para contener toda la acción, a cada momento se encuentran con que el relato supone acciones paralelas. Cortan entonces por lo sano y presentan sucesivamente lo que ha sido simultáneo”²¹⁸.

Ribeyro explica también el modo en que los escritores realistas, conscientes del problema, “lo eludieron o le dieron la misma seudolución que los autores románticos”. Indica, por ejemplo, que Balzac²¹⁹ recurría a la siguiente fórmula verbal para tratar de indicar que estaba hablando de sucesos paralelos: “Dejemos ahora a X para ocuparnos de Y”. Como se ve, es un recurso muy simple. En cambio, Flaubert²²⁰ fue uno de los primeros “que, una vez al menos, intentó resolver de manera original este problema. El único ejemplo que se encuentra en toda su obra, pero un ejemplo fecundo y muy imitado, está en su novela *Madame Bovary*, en el capítulo sobre los Comicios Agrícolas”.²²¹

²¹⁷ Eugène Sue (1804-1857) y Victor Hugo (1802-1885) son dos escritores franceses del siglo XIX, vinculados al Romanticismo. El primero es conocido, en especial, por dos novelas publicadas por entregas en periódicos de la época: *Los misterios de París* y *El judío errante*. Víctor Hugo es la figura más importante del Romanticismo francés. Su producción escrita abarca varios géneros (poesía, teatro, novela) y dos de sus obras más famosas son: *Nuestra señora de París* (1831) y *Los miserables* (1862).

²¹⁸ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 77).

²¹⁹ Balzac (1799-1850) es otro de los grandes escritores franceses que Ribeyro admira e imita en algunos de sus relatos. Es el novelista más importante de la primera mitad del siglo XIX y autor de la monumental *Comedia humana*, vasto ciclo de varias decenas de novelas en las que recrea a la sociedad francesa de su tiempo, con la misma minuciosidad que el registro civil.

²²⁰ Gustave Flaubert (1821-1880), también admirado por Ribeyro y Mario Vargas Llosa, quien le dedicó un libro (*La orgía perpetua*). Su obra ha servido de modelo para grandes novelistas del siglo XX. Sus novelas más famosas son: *Madame Bovary* (1857), *La educación sentimental* (1869) y *La tentación de San Antonio* (1874).

²²¹ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 77).

En dicho capítulo, Flaubert se propone “narrar al mismo tiempo el diálogo que sostiene Emma Bovary con Rodolfo en un balcón y el desarrollo de los comicios. Recurre entonces al ardid de los diálogos intercalados. Mientras Rodolfo le declara su amor a Emma, el Alcalde procede a la distribución de los premios entre los criadores de ganado”²²².

El lector puede hacerse una idea de esta técnica, que, aunque hoy resulta muy sencilla, representó un avance para la época y fue el punto de partida para su extraordinario desarrollo posterior, como puede verse en varias de las más valiosas novelas de Mario Vargas Llosa, discípulo y admirador confeso de Flaubert. Ribeyro, que también conocía y admiraba al autor de *Madame Bovary*, considera “que este procedimiento es ingenioso, que puede dar por momentos la ilusión de la simultaneidad pero que no es la simultaneidad”.

De pasada, nuestro autor menciona una serie de tentativas para tratar de representar este aspecto de la realidad (Dos Passos, Huxley, Malcolm Lowry, Cortázar), pero concluye que ninguna de ellas logra el objetivo porque, en definitiva, “la simultaneidad es solo patrimonio de las artes visuales y cuando la narración quiere competir con ellas fracasa”. Reconoce que, en cambio, el **teatro** y el **cine** sí pueden hacerlo porque la **vista** capta en un solo acto perceptivo varias acciones, “mientras que la **inteligencia** no puede proceder al mismo tiempo a dos lecturas ni efectuar dos razonamientos”²²³. Es interesante esta distinción entre vista e inteligencia, aunque debe señalarse que la segunda de ellas necesita de la primera para realizar su trabajo de comprensión, pero esta solo puede ser sucesiva o secuencial.

También explica de qué modo se realiza la representación de la simultaneidad en el teatro y en el cine. Indica que en el primero es posible de realizarlo porque el teatro es un arte del espacio y en él se puede mostrar, a la vez, la escena y la contraescena (“el actor mudo que mima una acción al lado del actor parlante”). En cambio, en el segundo existen dos métodos: 1. el clásico de los diversos planos en profundidad, y 2. el de sobreimpresión de imágenes.

El primer método se basa en que en el espacio de la pantalla, el espectador puede ver dos o tres planos y en cada uno de ellos un suceso que se relaciona con los otros y está ocurriendo en el mismo momento. En cuanto a la sobreimpresión, ella implica que “las

²²² Ribeyro, Julio Ramón Ribeyro, *ibídem*, p. 77.

²²³ *Ibídem*, p. 78.

imágenes pueden mezclarse sin perder su significación, las palabras no”. Ribeyro llega a la conclusión de que este problema de la simultaneidad es insoluble en la narración, y que la única posibilidad de que se resuelva es que la palabra adquiriera una dimensión espacial y que el texto se convierta en dibujo. Pero esta solución significa, para Ribeyro, salirse del campo de la literatura e ingresar en el de las artes plásticas, con lo cual no se resuelve el problema sino se le anula.

En relación con este segundo problema, vemos que el novelista no ha encontrado una salida satisfactoria por la naturaleza temporal y secuencial de la narrativa. En cambio, podemos constatar que la poesía sí ha hecho progresos interesantes en el propósito de representar lo simultáneo. Algunos poetas peruanos (Carlos Oquendo de Amat, Jorge Eduardo Eielson, Alejandro Romualdo, Arturo Corcuera, entre otros) han creado textos o libros que plantean una integración entre la palabra escrita y la imagen icónica (dibujo, diseño, etc.)²²⁴.

²²⁴ Pensemos en *Cinco metros de poemas*, *Poesía escrita*, *En la extensión de la palabra* y *Noé Delirante*, poemarios importantes de la literatura peruana del siglo XX.

2.2.5.3. La expropiación del territorio novelístico por otras disciplinas

Y así llegamos a la enunciación del **tercer problema**: “el encogimiento progresivo del territorio del novelista, acosado, ocupado, expropiado por todo sitio por los cazadores furtivos de la literatura”²²⁵. Según Ribeyro, en tiempos pasados, el novelista ejercía una especie de monopolio sobre el saber: él era el que más sabía sobre el hombre, la sociedad y la naturaleza. Como las otras disciplinas no estaban muy desarrolladas, el novelista fungía impunemente de historiador, de geógrafo, de científico, de sociólogo, de profeta, y ello permitió que surgieran importantes tipos de novelas: histórica, psicológica, social de ciencia ficción, de aventuras y viajes, etc. El género no solo entretenía, también brindaba conocimiento, datos e informaciones.

Esta situación ha cambiado: el saber que ofrecía la novela en relación con los más diferentes campos de la realidad ha quedado empequeñecido y minimizado con el avance de las nuevas disciplinas y ciencias. La labor de precursores que ejercieron intuitivamente los novelistas ha sido superada por el trabajo sistematizado, documentado, contrastado que han realizado los científicos. En este contexto, Ribeyro se hace una pregunta vinculada con el trabajo de Ciro Alegría (1911-1967) y con el de José María Arguedas (1911-1969).

En efecto, Ribeyro se interroga si un equipo de antropólogos que realiza una encuesta no podría “mostrar una realidad más rica y verídica sobre las comunidades indígenas que Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno*”. Antes de presentar la lúcida respuesta de nuestro escritor de la generación del 50, habría que recordar la anécdota que refiere Tomás G. Escajadillo²²⁶ acerca de un científico alemán que, después de haber leído la citada novela, vino al Perú y realizó una investigación documentada y de campo, luego de la cual llegó a comprobar que la comunidad campesina de Rumi, donde ocurren gran parte de los sucesos de la novela, no existía. En este mismo contexto, vale la pena mencionar la experiencia que vivió José María Arguedas en la década de los 60, después de la publicación de su novela *Todas las sangres* (1964). Un grupo de científicos sociales reunidos en una mesa redonda, dictaminó, en presencia del propio escritor, que la obra que este acababa de publicar no representaba bien la realidad socio-

²²⁵ *Ibíd.*, p. 79.

²²⁶ Tomás G. Escajadillo es un destacado crítico literario peruano. Ha publicado libros importantes sobre Ciro Alegría, José María Arguedas, José Diez Canseco, Enrique López Albújar. Su obra: *La narrativa indigenista* (1994) es un clásico estudio sobre dicho movimiento.

política del Perú de aquella época y hacían esa afirmación como un reproche, como un aspecto deficitario de la novela, como si esta fuera una obra sociológica. Sabemos que estas objeciones impactaron negativamente en el ánimo de Arguedas²²⁷.

Retomemos la pregunta de Ribeyro: ¿la obra de unos antropólogos sobre las comunidades indígenas podría ser más rica y verídica que la famosa novela de Alegría acerca de la comunidad de Rumi? Su respuesta es contundente e inobjetable: “en última instancia la función del novelista no es transmitir un “saber” sino una “vivencia”. La novela se dirige más a la afectividad que a la inteligencia. Novelistas y científicos pueden tratar los mismos temas, pero no con la misma intención ni con el mismo procedimiento”²²⁸. Ese el sentir de otro novelista, el judío Oz Amos, quien afirma que si uno viaja a un país determinado podrá conocer las calles, las plazas, los espacios que forman parte de una realidad geográfica. Incluso, con un poco de suerte, podrá conversar y hacer amistad con la gente de dicho país; pero si quiere conocer los sueños, los deseos, el mundo interior de los seres humanos tendrá que hacerlo a través de la lectura de una novela sobre dicho país.²²⁹.

Por cierto, sigue siendo válido interrogar a una o a varias novelas acerca de la representación que cada una de ellas realiza de una cierta realidad que puede ser una ciudad o un país, pero la información que se encuentre en ellas es diferente a la que se halla en una obra de ciencias sociales²³⁰. Eso es lo que Ribeyro sostiene: que el novelista no debe competir con el científico tratando de transmitir un “saber”, sino debe comunicar una “experiencia”. Con la capacidad que tiene para construir imágenes memorables, dice que la finalidad del novelista “es hacernos participar, invitarnos al festín de la vida y no describirnos el menú ni darnos recetas de cocina”.

Y con respecto a la relación del narrador con su lector afirma que la disposición de este último debe ser no solo racional, sino sobre todo emotiva. “Y por el camino de la emoción-sentencia Ribeyro- llegamos al reino de lo memorable, que es el reino de la

²²⁷ Cfr. Rochabrún, Guillermo. *La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*. Lima, IEP, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000. Carmen Pinilla (2003) y Dorian Espezuá (2007).

²²⁸ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 80).

²²⁹ Véase nuestro texto “*En el país de la novela*”, escrito con motivo de la premiación de la novela *Como los verdaderos héroes*, del escritor peruano Percy Galindo, ganadora del primer premio de la Primera Bial Internacional de Novela, convocada por Petróleos del Perú, en 2007. Nos cupo el privilegio de ser parte del jurado que otorgó dicho premio. www.gonzalezmontes.com

²³⁰ Un libro que sigue esta opción es el de Juan Carlos Galdo. *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX*. Lima, IEP, 2008. Véase la reseña de Marcel Velázquez Castro: “*La nación en seis novelas*”, en *El Dominical*, Suplemento de *El Comercio*. Lima, 6 de julio del 2008, p. 11.

literatura”. Para explicar en qué consiste este reino, establece una diferencia entre dos tipos de memoria: la **intelectual** y la **afectiva**. Y recurre a algunos ejemplos para que podamos comprender la diferencia entre una y otra.

Señala, verbigracia, que alguien podría olvidar todo lo que ha leído acerca de la insurrección de 1832, en París, en los libros, ensayos y monografías de historia, pero no podrá olvidar, “quien las haya leído, las cien páginas que dedica Victor Hugo a este acontecimiento en *Los miserables*”. El otro ejemplo nos remite a la diferencia que hay entre leer la documentada monografía de un antropólogo acerca de la vida en una comunidad andina y “vivir”, gracias a la prosa de Arguedas, los sucesos y sentimientos que embargan a los personajes del cuento *Warma Kuyay* “amor de niño” y que nos llevan a emocionarnos con lo que sufren y gozan los seres de ficción creados por un narrador protagonista que evoca con nostalgia lo que vivió y sintió en ese paraje remoto de la comunidad de Viseka²³¹.

Hecha esta distinción, Ribeyro aclara que no son “las disciplinas serias ni los especialistas eruditos quienes amenazan a la literatura”, pues el discurso científico o ensayístico aunque posee valores estilísticos no acecha los dominios de la literatura. Lo que existe es una complementación o un enriquecimiento mutuo entre ambos lenguajes. El peligro está representado por “los géneros subliterarios: la **historia banalizada, el reportaje periodístico y la novela policial**. Y la razón es que “estos géneros utilizan recursos tradicionalmente privativos de la novela y suscitan en el lector, gracias a fórmulas experimentadas y seguras, los reflejos del lector de novelas, y están además dotados de cierta arrogancia literaria”²³².

2.2.5.3.1. La historia banalizada

Veamos lo que se nos dice de cada uno de estos géneros: “La **historia banalizada** no son sino relatos de hechos pasados, pero presentados en forma dramática, dialogada, novelada”. Según Ribeyro, este tipo de lectura tenía un gran éxito en Francia, se difundía en revistas de muy altos tirajes (cientos de miles al mes) y era cultivada tanto por “polígrafos y documentalistas sin vuelo”, como por “historiadores serios, que, al margen de este trabajo alimentario, publican obras sesudas en editoriales de prestigio”.

²³¹ Cfr. Tenorio García, Víctor (2004: 51).

²³² Ribeyro, Julio Ramón (1976: 81).

Estas publicaciones exitosas se dirigen a un público medio que gusta del pasado, sobre todo en sus aspectos de esplendor y que se interesa en las figuras protagónicas de una época, y alrededor de las cuales existe una leyenda o un misterio. Ribeyro cita a algunos de estos personajes vinculados a la Revolución Francesa de 1789 y cuyas vidas han sido objeto de artículos anecdóticos (Robespierre, Dantón, María Antonieta, Marat). Agrega nuestro autor que estos escritores “recurren a la astucia de presentar un producto intermediario (sic), bastardo, que no es historia ni novela pero que tiene de ambas sus cualidades más visibles”²³³.

Además, estas obras transmitirían una visión tradicional de la historia, basada en la acción de héroes no siempre irreprochables; en algunos casos contribuyen a exaltar figuras negativas (Hitler, Franco, etc.). Podría decirse que la demanda del público lector por este tipo de material se mantiene o se ha incrementado en la actualidad, con el añadido de que ahora el cine también compite por ganarse la atención de la masa espectadora, y recurre a sus ingentes recursos para recrear la vida de personajes históricos que siguen concitando el interés y hasta el morbo de vastos sectores, como ocurre, por ejemplo, con la figura de Alejandro Magno, sobre cuya vida se han hecho en los últimos tiempos películas muy taquilleras. En nuestro contexto no hay muchos ejemplos, pero es indudable que existe también entre nosotros un interés por productos semejantes²³⁴.

Después de haber establecido el perfil de la historia banalizada y de señalar que ella compite con la novela en relación con el pasado como tema o materia prima para desarrollar una historia, Ribeyro indica que también el presente, es decir, la actualidad, le pretende ser arrebatado al creador literario de ficciones. En este caso el competidor es **el reportaje de actualidad**.

2.2.5.3.2. El reportaje de actualidad

²³³ *Ibíd.*, p. 81.

²³⁴ Hace algunos años, la historiadora María Rostorowski acusó al escritor Álvaro Vargas Llosa de haber utilizado indebidamente los datos de un libro suyo dedicado a un personaje histórico (una hija del conquistador español Francisco Pizarro) para crear un texto que podría caer dentro de este campo de la historia banalizada. La obra se llama *La mestiza de Pizarro* (2003) y generó, en efecto, una polémica en la que intervino incluso Mario Vargas Llosa, padre de Álvaro; este presenta su libro como una biografía novelada.

Este género pertenece al periodismo pero también a la literatura. Veamos el modo en que Ribeyro trata este caso, considerando que él estuvo muy vinculado a la labor periodística. Un dato le sirve para destacar la importancia que ha asumido este tipo de texto: indica que en una feria del libro de Francfort (a fines de los años 60), “los editores se arrancaban de las manos no tanto los derechos de una novela como *Cien años de soledad* sino de libros como *Quién mató a Kennedy* o *Un mes con los boinas verdes*”. Y agrega que un fenómeno similar ocurre en Francia, donde los libros más vendidos no son los de los novelistas “sino de periodistas cultos, dotados de gusto literario”.

Nuestro autor confiesa que ha leído libros de esta clase y lo primero que le sorprende es su semejanza con cierto tipo de novela: transmiten una vivencia, se presenta los hechos en forma dramatizada y, con ello, se logra que el lector se involucre emocionalmente con la historia contada. Incluso este puede llegar a creer “que está leyendo no un reportaje sino una novela de folletín”. Y esta impresión se genera porque los autores de dichos reportajes han utilizado eficazmente dos recursos de la novela tradicional.

El análisis psicológico es uno de ellos y consiste en que los reporteros bucean en “las motivaciones de los personajes históricos o de los políticos de actualidad” y este aspecto satisface la curiosidad del lector que siempre quiere conocer los deseos ocultos, los sentimientos, las emociones que mueven a los protagonistas. Ribeyro añade que este procedimiento ha sido abandonado por algunos tipos de novela, aunque habría que señalar que los novelistas parecen haberse dado cuenta de que estaban renunciando a un filón importante, y, por eso, en la actualidad, muchas novelas han vuelto a emplearlo y para ello recurren a la figura de un narrador omnisciente en tercera persona. Desde este punto de vista cabe señalar que este género subliterario ha ayudado a que los creadores de la alta literatura revaloren un recurso que habían dejado de lado.

Por otra parte, los reporteros echan mano en sus trabajos del “módulo del retrato”, de la semblanza, uno de los componentes de la novela clásica, según lo recuerda Ribeyro y pasa revista al modo en que este recurso ha sido empleado desde el siglo XVII hasta el realismo del XIX. Dice, por ejemplo, que Balzac y Flaubert lograron crear estupendas semblanzas.

En este contexto, nuestro autor hace una observación muy cierta e ilustrativa de los cambios que ha experimentado el género novelístico en el siglo XX. En efecto, en algún momento, los escritores “se dieron cuenta de que más interesante era trazar retratos

dinámicos que estáticos, es decir, mostrar la fisonomía física y moral de un personaje mediante la acción y no la descripción”²³⁵. A partir de ese momento insistieron más en el uso de las técnicas de la narración, del diálogo y aun del monólogo. Incluso se acuñó el lema de que el escritor no debía decir sino mostrar²³⁶. Pero como los reporteros se dirigían a otra clase de lectores, tomaron el recurso abandonado por los novelistas y lo emplearon con gran eficacia.

Antes de pasar a ver lo que dice Ribeyro acerca del tercer gran competidor (la novela policial), trataremos de establecer si en nuestro contexto el llamado **reportaje de actualidad** ha sido cultivado por algunos periodistas o por escritores que dividen su tiempo entre la literatura y el periodismo. Se nos ocurre un primer ejemplo: hacia mediados de la década de los sesenta del siglo XX, apareció con el sello editorial de Populibros, dirigido por el escritor peruano Manuel Scorza, un volumen llamado *Cuzco: Tierra y muerte*, cuyo autor era el historiador y periodista Hugo Neira, actual director de la Biblioteca Nacional del Perú. El libro trataba de las invasiones campesinas que se producían en el sur andino y que tenían como conductor al dirigente político Hugo Blanco, personaje de gran importancia durante las décadas de los 60 y de los 70.

Durante la década de los 70, el periodista peruano Guillermo Thorndike publicó varios libros y algunos de ellos constituyen reportajes de actualidad que emplean muchos recursos de la narrativa. Un ejemplo de ello es su obra *El caso Bancharo*, en la que presenta la historia del asesinato de un prominente empresario peruano, Luis Bancharo Rossi, ocurrido el 1 de enero de 1972. Este crimen acaeció en plena época del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y como su esclarecimiento no satisfizo plenamente a la opinión pública, pese a que el caso se ventiló en el Poder Judicial y se declaró como culpable a un personaje que era hijo del jardinero de la residencia de Bancharo Rossi, quedó flotando la duda si no habrían sido los militares quienes mandaron asesinar a dicho personaje.

Después de los varios libros que dio a conocer el periodista Guillermo Thorndike, este género del reportaje de actualidad se ha mantenido vigente entre nosotros, cultivado por periodistas de investigación que citamos a continuación: Luis Jochamowitz, José María

²³⁵ Ribeyro, Julio Ramón Ribeyro (1976: 83).

²³⁶ Lola Sabarich y Felipe Dintel. *Cómo mejorar un texto literario*. Barcelona, Alba Editorial, 2001, p. 13 y ss.

Salcedo, Ricardo Uceda, Gustavo Gorriti²³⁷, entre otros; y en efecto los trabajos publicados por estos y otros reporteros han tenido un gran impacto por la importancia de los casos ventilados (vinculados a la historia política del país), como por los recursos narrativos empleados para hacer más interesante e intensa la lectura²³⁸.

2.2.5.3.3. La novela policial

Y ahora veamos las ideas de Ribeyro acerca de la **novela policial**, considerada como la tercera competidora porque “confisca en su provecho uno de los últimos baluartes de la **novela literaria** que es el **secreto**”. Este último concepto ha tenido un rol muy importante en la literatura desde tiempos muy antiguos, y lo que ha hecho la novela policial es convertir al secreto en su núcleo y su razón de ser y lo ha elevado a la “**tercera potencia**”. Veamos cómo se ha dado este proceso de elevación.

El secreto a la **primera potencia** consiste en que el autor hace saber algo al lector, “pero que ignoran el resto de los personajes”. Y pone como ejemplo la novela *Los miserables*, de Víctor Hugo, en la que autor y lector conocen el pasado sinuoso de Jean Valjean, “pero los demás personajes no lo saben y gran parte de la tensión y angustia que nos produce la lectura de esta novela reside en el hecho de que Jean Valjean sea desenmascarado, como finalmente sucede”²³⁹. Un caso semejante ocurre en *Crimen y castigo*, de Dostoievsky, (autor y lector saben que Raskolnikov es el asesino, pero no los demás personajes). Y habría que recordar la importancia que este recurso tenía en la antigua tragedia griega (en *Edipo rey*, los espectadores y lectores sabemos los crímenes que ha cometido Edipo, pero los demás no, en especial, el propio Edipo, quien solo al final descubre que él es el asesino que ha estado buscando).

El secreto a la **segunda potencia** se produce cuando el autor, el lector y algunos personajes comparten el conocimiento de algo importante para la historia que se está contando: “todo el suspenso reside en que los demás personajes lleguen también a

²³⁷ Puede leerse: *Ciudadano Fujimori. La construcción de un político* (1993), de Luis Jochamowitz; *Terremoto: por qué ganó Fujimori* (1995), de José María Salcedo; *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú* (1990), de Gustavo Gorriti, y *Muerte en el Pentagonito: los cementerios secretos del ejército peruano* (2004), de Ricardo Uceda.

²³⁸ Mientras revisamos estas páginas nos enteramos de la súbita muerte de Guillermo Thorndike (1940-2009). Consideramos que su obra literaria y la periodística merecen un estudio amplio y multidisciplinario (10 de marzo de 2009).

²³⁹ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 83).

participar del secreto”. Ribeyro señala que en la novela *Los misterios de París*, de Eugène Sue, los lectores y los personajes conocen el secreto de la orfelinista María, pero esta no lo sabe sino hasta el final.

En cuanto al secreto a la **tercera potencia**, es la novela policial la abanderada en la utilización del mismo y consiste en que “el secreto no lo conocen ni el lector ni los personajes sino que lo posee solo el autor y toda la estructura de la novela policial está armada para que el lector y los demás personajes lleguen al término de la lectura a desvelar el secreto”²⁴⁰. Ribeyro no ofrece un ejemplo de este tercer caso quizá porque, con algo de desdén, no quiere nombrar a ninguna novela policial, a la que él considera como “la forma moderna de la novela popular”²⁴¹, populista más bien y folletinesca del siglo pasado”.

Empero, el tema es bastante más complejo, porque no siempre es fácil de distinguir entre la novela policial y la novela literaria, tal como las conceptúa Ribeyro. De otro lado, cabe señalar que la segunda de las nombradas utiliza con maestría los tres tipos de secreto, y en particular el tercero de ellos. Un primer ejemplo muy ilustre es el de la novela *El nombre de la rosa* (1980), de Umberto Eco, muy posterior en su aparición a las apreciaciones de Ribeyro, pero que muestra la integración entre la literatura culta y popular, entre lo policial y lo filosófico. Y en esta obra, Eco recurre al secreto a la tercera potencia porque los lectores y los personajes no sabemos sino al final quién es el autor de los asesinatos que se cometen en la abadía visitada por el protagonista y por su ayudante²⁴². Otro ejemplo lo encontramos en la novela *Como los verdaderos héroes*²⁴³ de Percy Galindo. También Mario Vargas Llosa ha cultivado el género de la novela policial en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986).

Después de explicar en qué consisten los tres principales “problemas del novelista actual” llega, pues, Ribeyro a la conclusión de que el creador de ficciones está “en una situación incómoda”. Recordando al célebre cuento “*Casa tomada*”, de Julio Cortázar, podríamos decir que el novelista ha quedado como los co-protagonistas del citado texto: expulsado de lo que fue su dominio durante mucho tiempo y sin saber

²⁴⁰ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 84).

²⁴¹ Cfr. *Antología de la novela popular* (Selección de Jorge B. Rivera). Buenos Aires, CEAL, 1971.

²⁴² Cfr. Bertelloni, Francisco. *Para leer El nombre de la rosa de Umberto Eco*. Buenos Aires, UBA, 1997.

²⁴³ Esta novela, como ya dijimos, ganó el Premio Iberoamericano de Novela (2007), convocado por Petróleos del Perú. Cfr. www.gonzalezmontes.com (Actividades).

hacia dónde dirigirse ni qué hacer. En estas circunstancias de incertidumbre pareciera que al escritor no le queda nada; felizmente, dice Julio Ramón Ribeyro, “le queda el lenguaje, le queda la fantasía, le queda la libertad de composición, le queda el carácter no inmediatamente utilitario de su quehacer, le queda tal vez la insatisfacción”²⁴⁴.

Esta última frase del ensayo que acabamos de comentar viene muy al caso para explicar lo que se llama la crisis de la novela y que no obedecería solo a un agotamiento interno de esta, sino al asedio, a la **expropiación de su territorio** llevados a cabo, en particular, por la **historia banalizada, el reportaje de actualidad y la novela policial**, tal como se ha descrito en las páginas anteriores.

Esta múltiple invasión, desde tres frentes, le ha quitado a la novela potestad sobre la **historia en sí misma**, sobre la **trama** y aun sobre la **prosa**; por ello, como lo señala Ribeyro, en muchas novelas contemporáneas se han adelgazado, en especial los dos primeros elementos, y ha cobrado un relieve especial el lenguaje en sí mismo; éste se ha convertido en el gran protagonista de la acción novelesca²⁴⁵. De hecho, el llamado boom latinoamericano promovió el cultivo de este tipo de novela y el lenguaje glíglico que inventó Julio Cortázar, en su novela *Rayuela* (1963), corresponde a esta estética.

Con posterioridad a esta etapa en que la novelística o parte de ella hizo girar su trabajo alrededor de un lenguaje con una función poética predominante, se ha retornado a una situación de equilibrio en que cuentan, por igual, la historia contada, la trama elegida para ordenar a esta y la prosa que es valiosa en sí misma y, a la vez, sirve para contar lo que ocurre en el mundo de la ficción. Como vemos, Ribeyro estuvo preocupado por todos estos temas, los abordó con lucidez, y todo llevaba a pensar que este despliegue reflexivo era una especie de preparación para acometer la escritura de una novela que asumiera estos elementos y los integrara en un modelo superior. Pero ello no ocurrió: Ribeyro no volvió a publicar ninguna novela después de 1976, fecha de aparición de *Cambio de guardia*, su última contribución al género²⁴⁶, y del libro *La caza sutil*.

La preocupación de nuestro escritor por la novela no se limita, como ya se ha visto, al examen de este género en términos globales y teóricos; análisis que, por otra parte, es muy lúcido y sugestivo. Así como dedicó un artículo a la valoración de la obra de un

²⁴⁴ Ribeyro, Julio Ramón Ribeyro (1976: 76).

²⁴⁵ Cf. Dellepiani B. Ángela: “La novela del lenguaje” en *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

²⁴⁶ Para conocer datos bibliográficos de las tres novelas que llegó a publicar Ribeyro, Cfr. Fuentes Rojas, Luis. *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006, p. 217.

escritor, Luis Felipe Ángell, casi no considerado en el campo de la narrativa peruana del siglo XX, con mayor razón aplicó su competencia exegética y valorativa a la dilucidación de gran parte de la producción novelística de un gran escritor peruano, José María Arguedas, a quien ya hemos citado antes. A continuación haremos una lectura comentada de otro breve ensayo que forma parte del libro que estamos evaluando.

2.2.6. XV / *Las alternativas del novelista*²⁴⁷

Este ensayo es quizá el más ambicioso y sistemático de los que dedicó Ribeyro al género de la novela. Se complementa muy bien con el ya comentado texto de “*Problemas del novelista*” y ambos trabajos constituyen una suerte de teoría de la novela desarrollada por el escritor limeño. La riqueza de ideas y la ejemplificación de cada una de ellas nos convenció a leer con detenimiento este texto en la década de los 80 y nos llevó a escribir un ensayo que en cierto sentido desarrolla y amplía la exposición del tema hecha por Ribeyro en este célebre texto, cuyo lugar y fecha de escritura es París, 1973.

Nuestro trabajo, con el título de *Estructura del texto novelístico*²⁴⁸, apareció como un opúsculo y circuló sobre todo en los ambientes académicos de las universidades de San Marcos y de San Martín de Porres, de la ciudad de Lima. El que hayamos examinado en detalle este texto nos exime de repetir lo que dijimos allí, pues nuestras ideas pueden ser consultadas en las páginas del citado opúsculo que tuvo una buena acogida entre los lectores y que aún sigue siendo utilizado. Solo cabría precisar el concepto de alternativa que propone Ribeyro y ver cuáles son las que nos propone y explica en su ensayo.

Dice el autor que “por alternativa del novelista entiendo las opciones que se le ofrecen constantemente en el momento de concebir una novela o en el momento de empezar a ejecutarla”²⁴⁹. Y en cuanto a aquellas que él considera en su exposición sistemática tenemos las siguientes: 1. la lengua o idioma, 2. el lenguaje, 3. el estilo, y 4. la estructura. En base al examen y a los ejemplos respectivos sobre cada opción, el escritor limeño ofrece su visión acerca del tema y muestra su gran dominio al respecto y la capacidad de síntesis para condensar en un número limitado de páginas lo esencial de

²⁴⁷ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 101).

²⁴⁸ González Montes, Antonio. *Estructura del texto novelístico*. Lima, Latinoamericana Editores, 1987, 53 páginas.

²⁴⁹ Ribeyro, Julio Ramón (1976: 101).

cada alternativa y lo que cada una de ellas implica no solo en relación con el trabajo individual del novelista sino con respecto a las connotaciones que las citadas opciones tienen en el plano literario más amplio.

Este ensayo ha sido estudiado por algunos especialistas, como Marcel Velázquez Castro, quien lo analiza en relación con trabajos de Sebastián Salazar Bondy y Luis Loayza²⁵⁰; empero hace una lectura rápida y superficial, pues en pocas líneas da cuenta del contenido de dos libros de Ribeyro (*La caza sutil* y *Prosas apátridas*) y los caracteriza como tradicionales y sin mayor importancia, lo cual nos parece una apreciación ligera: acabamos de demostrar que en los textos de ambos libros existe una riqueza de ideas y planteamientos que, además, ayudan a seguir la evolución del escritor limeño en el campo de la creación y de la crítica.

2.3. Dichos de Luder (1989)²⁵¹

Este pequeño volumen, publicado dos años después de la primera edición de *Solo para fumadores*, merece ser analizado porque también él nos muestra el mundo de la literatura, a través de la figura y de la obra de un escritor ficticio llamado Luder²⁵². Para entender el sentido de la afirmación acerca de la existencia puramente imaginaria del citado “escritor”, necesitamos revisar y comentar el prólogo a este pequeño libro firmado en París, 1984, por el propio Julio Ramón Ribeyro; con lo cual comprobamos el juego entre la realidad y la ficción que se establece en esta obra.

El prologuista Ribeyro manifiesta haber frecuentado bastante a Luder “durante los largos años que vivió en París”.

2.3.1. El escritor (Luder) y su editor (Ribeyro)

Y para demostrar que está hablando de un ser que tuvo una existencia visible y comprobable da cuenta del lugar y del modo de vida un tanto solitario que llevaba el

²⁵⁰ Marcel Velázquez Castro: “*El ensayo literario en la generación del 50 (Ribeyro, Salazar Bondy y Loayza)*”, en Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. celacp.perucultural.org.pe

²⁵¹ *Dichos de Luder*. Presentados por Julio Ramón Ribeyro. Lima, Jaime Campodónico Editor, Lima, 1992. 1ª. Edición, 1989, 43 pp.

²⁵² Repárese en la semejanza entre los nombres Ludo, protagonista de *Los geniecillos dominicales* y Luder, del opúsculo que estamos examinando.

personaje. Al hablar de la casa donde pasaba sus días, hace una mención especial a “su espaciosa biblioteca” donde Luder transcurría su vivir dedicado a tres actividades propias de un hombre de letras o ligado a la cultura: la lectura, la escritura y la audición de la música culta (óperas de Verdi) o popular (boleros de Agustín Lara). Además ese ambiente servía para recibir a algunos amigos “y a los pocos jóvenes autores o estudiantes que habían leído sus raras publicaciones”.

Con estos datos se confirma que Luder es un escritor o autor literario y que Julio Ramón Ribeyro formaba parte de ese pequeño círculo, en calidad de amigo, que sostenía veladas en las que se hablaba de diversos temas. Según el testimonio de Ribeyro, Luder encontraba agradable esas reuniones, quizá sobre todo porque de ese modo rompía con el aislamiento en que vivía y se aproximaba “aunque fuese por momentos, a una realidad que le era cada vez más extraña y, en muchos aspectos, insoportable”²⁵³.

El prologuista agrega que esas reuniones se fueron haciendo más esporádicas y, por último, dejaron de realizarse. Luder cortó todo vínculo con aquello que lo rodeaba y un buen día convocó a su círculo más íntimo para informarles que dejaría París y se marcharía a algún lugar del Perú. Así lo hizo, en efecto, se deshizo de sus pertenencias – lo único valioso era su biblioteca- y desapareció “sin despedirse de nadie”²⁵⁴.

Anota el autor del prólogo que, dos años después de la partida, nadie sabe del paradero de Luder y no tiene mucho sentido especular si está en la Sierra o en la Costa, en el sur o en el norte del Perú. Lo que cuenta, según Ribeyro, es que la desaparición del misterioso personaje dejó “una inquietud” y “una decepción” entre quienes esperaban que Luder, que siempre se refirió a la “tarea literaria en general” en forma irónica, les dejara, antes de irse, una obra literaria más importante y sólida “que los pocos libros que publicó en editoras marginales o a cuenta de autor”.

Julio Ramón abriga la esperanza de que en su retiro ignorado Luder esté haciendo la obra que debe a sus amigos, aunque tampoco descarta que “su retiro sea una dimisión- una abdicación, como él diría- de toda responsabilidad literaria”.

²⁵³ Julio Ramón Ribeyro (1992: 7).

²⁵⁴ Algunos de estos hechos coinciden con la propia vida de Ribeyro, quien también hacia el final de su vida abandonó París y pasó sus últimos años y murió en 1994, en su ciudad natal (Lima). Por ello, cabe considerar a Luder como una suerte de álgter ego de Julio Ramón.

Hechas estas precisiones, el prologuista nos informa que el parco volumen que ha decidido dar a las prensas “es una recopilación de algunos de sus dichos que anoté cuando conversamos en París o durante sus esporádicas visitas al Perú”²⁵⁵.

Y como la publicación implica haberse tomado una libertad que quizá el propio Luder no hubiera aprobado, el editor de estos “dichos” reconoce no haberle pedido autorización para imprimirlos, pero a la vez recuerda que en una ocasión le confesó “que había tomado nota de sus **conceptos** y que alguna vez los publicaría”. La respuesta de Luder fue que “los **conceptos** pertenecen al dominio público. Sólo las **formas** son privadas”.

El prologuista y editor concluye que esta frase es “poco clara y discutible”, pero que él ha tomado a su favor para acometer la publicación de los “dichos”, en el entendido de que hay que interpretar a estos como conceptos, y, en esa medida, y según el criterio del propio Luder, son del dominio de todos. Esto no impide reconocer a Ribeyro que en estos “**dichos** los **conceptos** y las **formas** son inseparables”. Con esta afirmación, el prologuista reconoce el valor literario de todos los brevísimos textos, en varios de los cuales, como veremos, está presente la referencia a la literatura, y, por ello, es válido que los examinemos, porque se relacionan con la temática dominante de *Solo para fumadores*, que es el libro que estudiamos en estas páginas, en conexión, con todos aquellos otros textos que nos permitan una mejor comprensión e interpretación. Y así comprobamos que lo autorreferencial es una categoría eje en la prosa de Ribeyro, tanto en la ficcional como en la ensayística. Y *Dichos de Luder* sería un ejemplo de combinación de estas dos vertientes, según se verá en las siguientes páginas.

2.3.2. El “dicho”, género literario menor

El título del volumen que comentaremos plantea un problema de interpretación, en el que la palabra clave es la de “**dichos**”. En el lenguaje cotidiano se le define como “palabra o conjunto de palabras con que se expresa oralmente una máxima, una observación o un consejo popular: *como dice el dicho*”²⁵⁶. En ese sentido cabe sostener que el “dicho” constituye un género menor de lo que se denomina el **discurso**

²⁵⁵ Julio Ramón Ribeyro (1992: 9).

²⁵⁶ *Diccionario Práctico de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, (Prólogo de Manuel Seco de la Real Academia Española). P. 240.

cotidiano, y se le emplea dentro de “la forma más representativa” de ese discurso que es la **conversación**²⁵⁷.

Es evidente que Julio Ramón Ribeyro tomó en cuenta esta significación de “dicho” y la eligió para formar parte del título del libro, con lo cual le otorga al término una categoría literaria, lo convierte en una pequeña especie literaria, equiparable al minirrelato o relato brevísimo²⁵⁸, porque en esencia cada “dicho” recrea una situación o escena en la que Luder es el principal personaje. Y en cuanto al tema o materia de lo expresado en estos brevísimos discursos que se supone se produjeron en el contexto de una conversación, cabe señalar que en varios de ellos se abordan asuntos concernientes a la literatura, y son esos los que examinaremos como micro ejemplos de lo autorreferencial. Por ser muy breves, los transcribiremos completos, y como ninguno de ellos tiene título ni número que lo identifique, le otorgaremos la numeración que corresponde al orden en que aparecen, con indicación de la página respectiva. Veamos el primero, que es el “**dicho**” N° 2:

2.3.2.1. Dicho N° 2: Novela y musicalidad

-¿Has leído su última novela?- le preguntan, refiriéndose a un autor famoso-. ¡Qué musicalidad, qué ritmo, qué riqueza de voces! ¡Es un verdadero oratorio!

-Que lo cante – responde Luder²⁵⁹.

Como se observa, este texto emplea la técnica del diálogo directo mixto: se transcribe el decir de los personajes, pero el narrador interviene para identificar el orden en la intervención y la identidad de los interlocutores. El primero de estos es alguien no identificado y el que cierra la breve conversación de apenas dos oraciones es Luder. El tema del diálogo es meramente literario: alguien pregunta a Luder acerca de la última novela de un autor famoso y pondera las cualidades sonoras de la misma y llega a

²⁵⁷ Pérez Grajales, Héctor. *Comunicación escrita*. Bogotá, Editorial Magisterio, 1995, p. 19.

²⁵⁸ Sobre el relato breve o muy breve, cfr. Minardi, Giovanna. *Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana*. Lima, Ediciones El Santo Oficio, 2006, y Sumalavia, Ricardo. *Colección minúscula. Cinco espacios de la ficción breve*. Lima, Petróleos del Perú, 2007.

²⁵⁹ Ribeyro, Julio Ramón (1992: 11).

compararla con “un verdadero oratorio”. Esta última palabra alude a un tipo de “composición dramática musical de tema religioso para coro y orquesta”²⁶⁰.

Luder responde con ironía, pues como su interlocutor ha comparado la obra literaria con una obra musical cantada, sugiere que el autor la cante. Este comentario constituiría, por tanto, un dicho característico de aquél. Y es interesante el que ironice con las supuestas calidades acústicas de la obra porque esto nos lleva a recordar lo que ocurre en el cuento “*Ausente por tiempo indefinido*” (que analizamos páginas más adelante). En ese relato, Mario, el protagonista, un escritor en ciernes, después de haber terminado la redacción de su novela la somete a una evaluación y decide descartarla precisamente porque carece de musicalidad, de ritmo; lo cual indica que este aspecto sí es importante en la prosa de una obra de ficción. Aunque en este dicho se aprecie una opinión un tanto burlona sobre lo sonoro, es indudable que “tener un buen oído” es una cualidad inapreciable en un escritor.

2.3.2.2. Dicho N° 6: Novela corta versus novela larga

Trascribamos el **dicho N° 6** donde también aparece el tema literario y por coincidencia se refiere a la novela. Como vemos, Ribeyro parece tener más presente a este género que al cuento que es el que le dio un mayor reconocimiento:

“Le preguntan a Luder por qué no escribe novelas.

-Porque soy un corredor de distancias cortas. Si corro el maratón me expongo a llegar al estadio cuando el público se haya ido”²⁶¹.

En este texto, el interlocutor de Luder tampoco está identificado, además se habla de él en plural. Nos parece que se usa este recurso para señalar que lo importante no es quién hace la pregunta, sino el contenido de esta última. En ese sentido, la interrogante permite inferir que Luder no cultiva la escritura novelesca, y ante la cuestión de por qué no lo hace, el interrogado contesta con una **alegoría**. Para apreciar mejor el sentido de esta palabra veamos cómo la define un diccionario especializado:

²⁶⁰ *Diccionario Práctico de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, (Prólogo de Manuel Seco de la Real Academia Española), p. 559.

²⁶¹ Ribeyro, Julio Ramón (1992: 12).

“Es una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación). Un relato de carácter simbólico o alusivo, (y emparentado) con la fábula o el apólogo de tradición esópica o (con) las parábolas evangélicas”²⁶².

Si aplicamos estos conceptos a la respuesta de Luder a su interlocutor, vemos que la alegoría pertenece al campo semántico de los deportes, y más específicamente a la especialidad de la carrera de distancias, dentro de la cual el interrogado se identifica como un practicante de ese deporte (“un corredor”) y establece una diferencia entre las de recorrido breve y las de largo aliento (el maratón). El lector, si quiere captar el sentido pertinente de la alegoría, no ha de descifrarla literal, sino simbólicamente, porque cuando Luder dice que él es “**un corredor de distancias cortas**” está identificándose como **cuentista**. Y cuando habla del **maratonista** que no quiere ser se refiere al **novelista**. Y en la alegoría deportiva, el estadio vacío representa la obra novelesca abandonada por el lector que se ha fatigado de leerla. De modo que en este “dicho” apreciamos otra característica de Luder: su preferencia por expresar sus “conceptos” mediante alegorías. En este caso, la alegoría viene a ser la forma utilizada para graficar su concepto; pero, en contra de lo que pensaba Julio Ramón Ribeyro en el prólogo de la obra que estamos examinando, la alegoría en tanto forma tampoco es privada, pues pertenece al repertorio de recursos retóricos que se emplean dentro de una cultura.²⁶³

Este “dicho” podría aplicarse al caso de Julio Ramón Ribeyro en tanto escritor real, porque finalmente y a pesar de haber escrito algunas novelas, perseveró más dentro del género del cuento y es esta forma narrativa breve la que le ha otorgado una mayor fama. En cambio, como novelista no goza de la misma consideración.

2.3.2.3. Dicho N° 13: La técnica de la descripción y Balzac

²⁶² Marchese, Angelo y Joaquín Forradillas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Editorial Ariel, 1994, p. 19.

²⁶³ Véase algunos ejemplos de alegorías propias de la cultura occidental en: [es. wikipedia.org/wiki](http://es.wikipedia.org/wiki). Una de las más famosas es la que inventó Platón para explicar la diferencia entre el mundo sensible y el mundo de las ideas.

Veamos el **“dicho” N° 13** que también se relaciona con un pasaje del ya citado relato *“Ausente por tiempo indefinido”*:

“-Cuando a Balzac le entra la manía de la descripción –observa un amigo- puede pasarse cuarenta páginas detallando cada sofá, cada cuadro, cada cortina, cada lámpara de un salón.

-Ya lo sé –dice Luder-. Por eso no entro al salón. Me voy por el corredor”²⁶⁴.

Este texto reproduce un rápido diálogo de temática metaliteraria porque alude a un escritor conocido y admirado por Julio Ramón Ribeyro, como es Honoré de Balzac, autor de un vasto ciclo novelístico denominado *La Comedia Humana* y de muchas valiosas novelas publicadas en el siglo XIX²⁶⁵. El escritor francés es recordado por su gusto exagerado por la descripción, técnica característica de la literatura decimonónica. Luder reconoce que, en efecto, su interlocutor está afirmando una verdad. Y otra vez vuelve a expresar uno de sus famosos “dichos”: que él evita leer la descripción y pasa adelante para seguir con la historia contada por el narrador. Como hemos indicado, esta respuesta también está presente en boca del narrador de *“Ausente por tiempo indefinido”* y solo en ese instante el narrador emplea la primera persona, mientras que en el resto del relato se utiliza el concurso de un narrador omnisciente en tercera persona. En este “dicho”, Luder está presentado en su faceta de lector, es decir, de conocedor de los autores del canon occidental.

2.3.2.4. Dicho N° 26: La renuncia a la escritura

Veamos el **“dicho” 26** que hace referencia a algo que el prologuista había comentado en su texto:

“-Hace tiempo que no se lee nada tuyo –le dicen a Luder-. ¿Has dejado de escribir?

²⁶⁴ Ribeyro, Julio Ramón (1992: 15).

²⁶⁵ Balzac (1799-1850) es el novelista francés más importante de la primera mitad del siglo XIX y junto con Flaubert son los exponentes más destacados de la novela realista. Cfr. es.wikipedia.org/wiki/Balzac.

-Les responderé con más precisión: he abdicado”.²⁶⁶

Este breve tópico tiene que ver con el hecho de que cuando a alguien se le reconoce como escritor, por haber publicado algo, la sociedad le exige una continuidad en sus publicaciones. Y cuando esto no ocurre se produce una interpelación por lo que puede considerarse una falla: el haber abandonado la práctica de la escritura. Ante una pregunta de este tipo, Luder contesta que no ha dejado de escribir, sino que ha renunciado: ese es el sentido con que hay que entender la abdicación.

Como una acotación sobre este asunto de la regularidad o no de un escritor en relación con su tarea, habría que precisar que no es lo mismo escribir que publicar, porque se puede haber seguido escribiendo, pero quizá no se ha querido o no se ha podido publicar. Ahora, en el caso particular de la literatura peruana actual, vemos, por un lado, el caso de Mario Vargas Llosa que publica con una frecuencia casi compulsiva no solo novelas, sino libros que pertenecen a los más diversos géneros literarios, sin contar con sus artículos periodísticos que aparecen con mucha frecuencia en diarios de muchas ciudades del mundo²⁶⁷. En cambio escritores como Julio Ramón Ribeyro u Oswaldo Reynoso²⁶⁸ tienen otro ritmo en cuanto a sus publicaciones. Volviendo al terreno de la ficción, debemos asumir que Luder publicó poco y, finalmente, decidió no volver a hacerlo, como lo señala en este “dicho”.

2.3.2.5. Dicho N° 45: Los grandes escritores

He aquí otro texto que revela un aspecto más de las opiniones de Luder sobre sus colegas los escritores. Es el **dicho N° 45**:

“-¡Cómo me hubiera gustado conocer a Goethe, a Stendhal, a Hugo, a Joyce!-exclama un amigo entusiasta.

-¡Ah, no! –protesta Luder-. No los hubieras aguantado más de cinco minutos. Casi todos los grandes escritores son unos pesados. Sólo la muerte los vuelve frecuentables”²⁶⁹.

²⁶⁶ Ribeyro, Julio Ramón (1992: 19)

²⁶⁷ Sobre la capacidad de escribir de Mario Vargas Llosa, cfr. Oviedo, José Miguel (2007: 99).

²⁶⁸ El escritor Oswaldo Reynoso, que pertenece a la misma generación literaria de Ribeyro y de Vargas Llosa ha elaborado una teoría acerca de este asunto.

²⁶⁹ Ribeyro, Julio Ramón (1992: 25).

El tema de este “dicho” gira alrededor de la admiración de un aficionado a la literatura por “los grandes escritores”, lo que lo lleva a afirmar que le “hubiera gustado conocer” a algunos de ellos (todos los nombrados pertenecen a la literatura europea; tres de ellos al siglo XIX y uno al XX). Este anhelo de estar cerca o de poder dialogar con escritores (aunque no sean tan célebres como los del “**dicho**” 45) es tema de los relatos “*La solución*”, “*Té literario*”, “*Ridder y el pisapapeles*”. Los dos primeros son objeto de análisis del presente trabajo.

Luder no comparte el deseo de su “amigo entusiasta” de tratar a los “grandes escritores”; por el contrario considera que estos son insoportables y que “solo la muerte los vuelve frecuentables”. En realidad, el punto de vista de Luder tiene como propósito subrayar que lo importante para el lector no es el ser humano que se dedica a la literatura, sino la obra en sí, pues si esta es buena sobrevive a su autor y pasa a ser patrimonio de todos quienes quieran acercarse a dialogar con ella. Esto significa que la obra literaria se independiza de quien la creó y es capaz de generar interés en los lectores. Habría que agregar que lo expresado por Luder es una generalización que no hay que tomar muy en cuenta.

2.3.2.6. Dicho N° 46: El estilo de Luder

El “**dicho**” 46 es relevante porque muestra a Luder ya no como lector sino como escritor, preocupado por asuntos que conciernen a este singular oficio. Leámoslo:

“Encuentran a Luder abatido ante una revista abierta.

-¡Dicen aquí que mi estilo se acerca a la perfección!

-¿Y eso te molesta?

-¡Naturalmente! El gran arte consiste no en el perfeccionamiento de un estilo, sino en la irrupción de un nuevo estilo”²⁷⁰.

Lo que provoca la desazón de Luder es la lectura del texto de una revista en el que se afirma que su “estilo se acerca a la perfección”. Sabemos que el concepto de “estilo” es

²⁷⁰ Ibidem, p. 26.

muy importante para un escritor; el propio Julio Ramón ha escrito acerca de él, en particular en su ensayo “*Alternativas del novelista*”, examinado en estas páginas y sobre el cual nosotros hemos añadido algunos detalles en un opúsculo ya citado²⁷¹. Y solo para un recuerdo breve reproducimos expresiones de una definición más amplia: estilo es “la expresión personal de un autor” o “la fisonomía formal de una obra”²⁷².

Como escritor experimentado que se supone que es, Luder tiene un criterio personal sobre la esencia del estilo. Según su particular punto de vista, existe uno **tradicional** que corresponde al “**arte**” y que solo puede ser perfeccionado. En cambio, “**el gran arte**” trae consigo un “**nuevo estilo**” que irrumpe y supera al primero. De lo afirmado por Luder se puede deducir que él está decepcionado porque la crítica considera que su estilo al acercarse a lo perfecto es tradicional; y a él le agradaría ser visto como alguien que trae consigo “un nuevo estilo”. Este asunto de la evaluación del estilo de un escritor o de un movimiento es uno de los más polémicos y controvertidos en el campo de la crítica literaria, y, como vemos, los propios creadores participan de este debate.

2.3.2.7. Dicho N° 59: Escritores: franceses versus norteamericanos

El “**dicho**” 59 también trata de los escritores, pero no de modo individual, sino como parte de instituciones a las que pertenecen por razones idiomáticas y de idiosincrasia. Aquí también es Luder el que expresa un punto de vista peculiar sobre el tema de conversación:

“-Lo que diferencia a los escritores franceses de los norteamericanos –dice Luder- es que los primeros se limitan a cultivar un jardín, mientras los segundos se lanzan a roturar un bosque.

-¿Y tú?

-Ah, yo sólo riego una maceta”²⁷³.

En este texto, el escritor Luder opina sobre escritores de dos literaturas: la francesa y la norteamericana. Y como suele ser su estilo, expresa su punto de vista valiéndose de otra

²⁷¹ Antonio González Montes (1987: 12)

²⁷² Marchese, Angelo y Joaquín Forradillas. Op. Cit, p. 147.

²⁷³ Ribeyro, Julio Ramón (1992: 30).

alegoría que tiene que ver con el cultivo de la tierra, es decir, la agricultura, en tres modalidades diversas. Descifremos el sentido de las tres expresiones alegóricas: afirmar que los escritores franceses “se limitan a cultivar un jardín” significa que practican un “estilo tradicional”, una literatura que busca la perfección dentro de lo establecido. Y esta actitud se relaciona con el **“dicho”** 46, que establece la diferencia entre el **“arte”** y el **“gran arte”**, como lo hemos visto líneas atrás.

De otro lado, señalar que los escritores norteamericanos “se lanzan a roturar un bosque” debe entenderse como que ellos tratan de romper con el “estilo tradicional” e intentan instaurar **“un nuevo estilo”**. Sin duda, estas apreciaciones se refieren al siglo XX, en el contexto del cual la literatura francesa no tiene grandes renovadores o revolucionarios en el campo de la literatura, mientras que la literatura norteamericana durante ese mismo periodo ha dado a escritores con una gran fuerza expresiva y que han renovado los dominios del estilo literario. Entre los más reconocidos podríamos citar a William Faulkner, Ernest Hemingway, John dos Passos.

Por último, cuando el interlocutor, en este contexto de comparaciones, le pide a Luder su opinión sobre su propia obra, este se sirve de una expresión que reduce al mínimo el valor de lo que ha escrito y dado a conocer: él se cataloga como alguien que es más tradicional, artificial y limitado que los franceses, pues “sólo riego una maceta”. Esta apreciación muestra que Luder es muy crítico con su propia obra. Y ello explicaría el que en cierto momento “abdicó” a la literatura como lo indica en un “dicho” anterior. ¿Y a qué literatura pertenece Luder? Parece razonable adscribirlo a la literatura peruana, en la medida en que es un suerte de álter ego de Julio Ramón Ribeyro, aunque no en todos los sentidos.

2.3.2.8. Dicho N° 64: Literatura: fama u olvido

En relación con el tema de la escasa trascendencia de la obra de Luder, el **“dicho 64”** ejemplifica, una vez más, el escepticismo de aquél:

“-¿No te preocupa escribir desde hace treinta años para haber alcanzado tan minúscula celebridad? –le preguntan a Luder.

-Por supuesto. Me gustaría escribir treinta años más para llegar a ser completamente desconocido”²⁷⁴.

Este texto informa acerca de la ya larga dedicación de Luder (30 años) a la literatura y de la exigua fama que ha conseguido. La respuesta del interrogado es sorprendente porque, en vez de protestar por el tono crítico de la pregunta o de negarle validez, Luder manifiesta su deseo de “escribir treinta años más” a fin de borrar todo recuerdo de su obra literaria; lo cual indica que lo que lo mueve a seguir en ese singular oficio no es la fama ni el recuerdo, sino todo lo contrario: el olvido, el anonimato.

Podría afirmarse que, en este minitexto, Luder recurre a la figura de la **paradoja** porque resulta muy contradictorio escribir y publicar (lo que implica darse a conocer) y pretender que con ello la persona alcance el anonimato²⁷⁵.

2.3.2.9. Dicho N° 71. La ventana mágica del escritor

El “**dicho**”, **71**, breve entre los breves, pues solo reproduce lo que declara Luder, es relevante porque expresa su estética, es decir, su ideal como creador literario. Y también está formulado de modo alegórico:

“-Hay que estar muy atentos –dice Luder-, hay que estar día y noche atentísimos para descubrir la ventana por la cual podamos despegar intrépidamente hacia lo desconocido”²⁷⁶.

Es indudable que esta afirmación constituye una suerte de consigna para un escritor, según la cual este debe estar a la expectativa para tratar de hallar el punto de vista o la perspectiva que le permitan revelar una realidad de una manera inédita. Este precepto constituye un ideal para todo creador literario en tanto quiere inaugurar un universo verbal original y ello depende de encontrar esa “ventana” mágica que le haga ver y mostrar a los lectores algo único. Sin duda, el tono ambicioso de este “dicho” contrasta

²⁷⁴ Ibidem, p. 32.

²⁷⁵ Para ver la definición y algunos ejemplos de la figura de la paradoja, cfr. González Montes, Antonio (2003: 119), y Marchese, Angelo y Joaquín Forradelas (1994: 307). La expresión: “*la palabra del mudo*”, del propio Ribeyro, también es una paradoja.

²⁷⁶ Ibidem, p. 35.

con el escepticismo de casi todos los demás. Por otro lado, cabe recordar que la “ventana” es un elemento que está presente en algunos relatos de Ribeyro.

2.3.2.10. Dicho N° 95: Búsqueda de la palabra propia

El “**dicho**” **95** es una suerte de consejo del escritor Luder a alguien que también lo es o está en camino a serlo. Lo que dice intenta ser un secreto que un experimentado transmite a un incipiente:

“-No hay que buscar la palabra más justa, ni la palabra más bella, ni la palabra más rara –dice Luder-. Busca solamente tu propia palabra”²⁷⁷.

El dicho apunta a que todo escritor trate de encontrar su propia forma de expresar y no se deje llevar por criterios ajenos a su autenticidad en tanto creador verbal, porque el arte literario finalmente se construye con un material insustituible y de difícil manejo: la palabra. Cabe añadir que el consejo o el secreto enunciado equivalen a plantear que el escritor debe buscar su propia voz, es decir, su estilo inconfundible.

2.3.2.11. Dicho N° 96: Literatura es impostura

El último dicho vinculado a lo literario es el **N° 96** y tiene el carácter de una conclusión que Luder anuncia de modo tajante:

“-Literatura es impostura –dice Luder-. Por algo riman”²⁷⁸.

Esta afirmación constituye en el fondo una definición de la literatura que no deja de ser cierta. Para comprender el alcance de la propuesta, hay que recordar el significado del término con que se define a la literatura. Según el diccionario, en su segunda acepción,

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 43.

²⁷⁸ *Ibíd.*, p. 43.

“impostura” es “fingimiento o engaño con apariencia de verdad”²⁷⁹. Lo que está indicando Luder es que la literatura es ficción y este concepto es aceptado por todas las corrientes teóricas que examinan el estatuto del arte verbal por excelencia; de modo que este “dicho” es certero²⁸⁰ y tiene la ventaja de su concisión, pero ha empleado un término, “impostura”, que otorga a la propuesta un sentido crítico e irónico, el cual se refuerza cuando Luder destaca que “literatura” e “impostura” tienen igual terminación sonora. Recordemos que también en *Prosas apátridas* Ribeyro desarrolla este mismo tema y señala que “literatura es afectación”, es decir, “fingimiento” o ficción con apariencia de verdad²⁸¹. Esta visión escéptica, descreída, es característica de un personaje como Luder y quizá ello explique, también en el terreno de la ficción, su alejamiento de la literatura y su deseo de que nadie se acuerde de él. Empero, el pequeño volumen con la recopilación de “dichos” efectuada por Julio Ramón Ribeyro le otorga una relativa existencia. Y con ello contradice el deseo del escritor desaparecido de caer en el anonimato o en el olvido. Gracias a la labor de este diligente editor y prologuista, los “dichos” del escurridizo pasan a formar parte de las letras, como una expresión menor pero digna de ser tomada en cuenta.

²⁷⁹ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. 6. España, 2001, p. 850.

²⁸⁰ Cfr. *Teorías de la ficción literaria*. Compilación de textos, introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez. Madrid, Arco Libros, 1997.

²⁸¹ Véase, en este mismo capítulo, el párrafo “*Literatura es afectación*”. Cfr. 2.1.6.

3. El mundo de la literatura en *Solo para fumadores* (1987), de Julio Ramón Ribeyro

A través de sus numerosos cuentos, realistas o fantásticos, Ribeyro recrea verbalmente pequeños mundos que corresponden, en el plano de la realidad fáctica, a lugares de la geografía peruana (Lima, Ayacucho, Tarma, etc.) y europea (España, Francia, Alemania, etc.). En estos relatos nos presenta sucesos, situaciones, experiencias vividos por personajes (hombres y mujeres) de toda edad, clase social, condición y oficio. Estos seres, como ocurre en el ámbito humano, tienen deseos, actitudes, creencias, miedos, sentimientos, ideas, luchan consigo mismo o con los otros. Es decir, piensan, sienten, quieren y actúan como lo hacen los seres humanos de la realidad, pues estos son los modelos que el autor ha elegido para dar vida virtual a los personajes del mundo ficticio.

Como para hacer evidente el deseo de construcción de una realidad ficticia, pero que sea capaz de evocar una parte de la realidad real a la que pertenece el autor, Ribeyro no solo ha moldeado simulacros que emulan el mundo fáctico, sino que ha reunido en algunos de sus libros un conjunto de relatos que sean capaces de evocar, por ejemplo, un aspecto de la realidad social de la ciudad de Lima. Tal ocurre con su primer libro de cuentos, *Los gallinazos sin plumas*²⁸², en cuyo prólogo (ya examinado), el autor manifiesta su propósito de ofrecer, a través de todos y de cada uno de los ocho textos narrativos, una imagen comprensiva y estéticamente válida del mundo de personajes marginales que habitan en espacios periféricos que rodean a la ciudad capital y cuyas condiciones de vida son bastante precarias y modestas.

De otro lado, podemos constatar que así como el escritor limeño ha escrito relatos y publicado libros con la finalidad de mostrar, una y otra vez, mundos ficticios que aluden a sectores de la realidad urbana, limeña y no limeña, también ha logrado plasmar

²⁸² Ribeyro, Julio Ramón Ribeyro. *Los gallinazos sin plumas*. Lima, Círculo de Novelistas, 1955.

narraciones breves que representan el mundo de la literatura como una compleja actividad integrada a una realidad mayor y que involucra a todos aquellos elementos que hacen posible su existencia y reconocimiento por parte de quienes la observan.

Estos peculiares relatos no están reunidos en un solo libro, sino ubicados en diferentes volúmenes de su producción narrativa breve, aunque hay que destacar que cuatro de ellos aparecieron en *Solo para fumadores*²⁸³, lo cual indica la importancia que esta temática tiene en el conjunto de su obra escrita. Por ello, nos ha parecido pertinente estudiarla de modo específico, pues a través del análisis de todos y de cada uno de los textos, se constata que el autor logra diseñar una imagen válida y representativa del mundo de la literatura, una imagen que incluye a todo aquel elemento constitutivo de esta realidad tan sui géneris y tan universal, pues en todas las sociedades existe, como parte significativa de la dimensión cultural y artística, la literatura.

Si bien en estos relatos, como no podía ser de otra manera, los roles protagónicos son ocupados por los escritores, las obras literarias y los lectores, los ejes de este universo, Ribeyro no se limita a mostrar solo a ellos. Su conocimiento profundo y desde dentro de esta realidad le permite ofrecer una visión detallada y contextualizada del funcionamiento y de las interacciones del mundo literario con todo aquello que lo rodea. De ese modo logra que nosotros sus lectores reales y concretos conozcamos integralmente el *modus vivendi*²⁸⁴ y teleología de esta actividad tan misteriosa como fascinante, que también es conocida con el nombre del “mundo de las letras”.

Para ello, los múltiples elementos de este mundo son elegidos, combinados y tratados dentro de la ficción, como los de cualquier otra temática (el amor, la muerte, la violencia, el viaje, etc.). La particularidad de la cuestión es que en este caso la literatura está hablando de sí misma, se está viendo a sí misma, como en un espejo; en otros términos, la facultad representativa del arte verbal que se emplea, en general, para dar a conocer y revelar una realidad cualquiera, en este caso se utiliza para mostrar a la propia

²⁸³ Julio Ramón Ribeyro. *Solo para fumadores*. Lima, Editorial El Barranco, 1987.

²⁸⁴ Esta locución latina se define como “modo especial de vivir”, según el *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 2005. Consulta on line (31 de enero de 2009). También significa “actividad mediante la cual una persona se gana la vida”. Locuciones latinas, en Wikipedia, La enciclopedia libre. Consulta hecha el 31 de enero de 2009.

literatura. Esto también ocurre con otras artes representativas, como la pintura, el teatro, el cine, la televisión²⁸⁵.

A esta característica tan singular se la denomina “autorreferencialidad”, es decir, la literatura a través de un poema, un cuento, un drama, novela, etc. comunica algo de sí misma. (La literatura dentro de la literatura). En el caso particular de la poesía, los textos que ilustran este rasgo reciben el nombre de “arte poética”, y en ellos, en efecto, los poetas hablan de la poesía o de ellos mismos, de cómo se hace un poema o del rol que se le asigna a este arte en la sociedad²⁸⁶. En cierto sentido, los textos de Ribeyro que analizaremos también constituyen una suerte de “arte poética” porque a través de la historia desarrollada y del respectivo discurso elegido se trasluce la imagen que el autor tiene de la literatura, sea que trate de abarcar a toda esta o se concentre en un aspecto de ella. En ambos casos, los textos resultantes contribuyen en mayor o menor medida a un mejor conocimiento de los secretos de la realidad literaria.

3.1. “*Sólo para fumadores*”²⁸⁷ : Escribir y fumar

En el libro citado a pie de página, publicado por primera vez en 1987, “*Sólo para fumadores*”, el texto que da título al volumen, es también el primero en un conjunto formado por siete relatos²⁸⁸. Debe ser, probablemente, la prosa de ficción más extensa entre todas, con excepción de sus novelas. Por su extensión podría calificar como una novela corta, especie narrativa que Ribeyro no cultivó, como sí lo ha hecho su compañero de generación, Carlos Eduardo Zavaleta.²⁸⁹ Pero por el modo en que se desarrolla la escritura a través de 16 bloques narrativos separados, unos de otros, por tres asteriscos, estamos ante un texto que quiere situarse entre lo autobiográfico y lo ficcional.

²⁸⁵ Un ejemplo clásico en pintura es el cuadro “*Las meninas*” del pintor español Diego de Velázquez, en el cual el propio pintor está retratado en el acto mismo de pintar. En el teatro, vemos que en la tragedia *Hamlet*, de Shakespeare, se incorpora una representación teatral dentro del desarrollo de los sucesos. En el cine, un ejemplo es el film “*La noche americana*” (1973), de F. Truffaut, el que se nos muestra cómo se filma una película (cine dentro del cine).

²⁸⁶ Son célebres las artes poéticas de autores como César Vallejo, Pablo Neruda, Javier Heraud, etc.

²⁸⁷ En: *Solo para fumadores*. Lima, Editorial El Barranco, 1987. 1ª. Edición, 146 pgs [11- 47].

²⁸⁸ Como ya hemos indicado, en la edición de los cuentos completos, el libro *Solo para fumadores* (Tomo IV de *La palabra del mudo*) figura con 6 textos, porque el relato “*Los otros*” pasó al libro “*Relatos santacrucinos*” que también aparece en el citado Tomo IV. Esta decisión del autor nos parece válida.

²⁸⁹ Por ejemplo, *Los Íngar* (1955).

3.1.1. Julio Ramón: real o ficticio

Hacemos esta última afirmación porque “*Solo para fumadores*”, aunque pertenece a la obra de ficción del escritor limeño, habla de un protagonista que tiene muchas de las características de Julio Ramón Ribeyro en tanto ser humano real que existió, de 1929 a 1994, y, a la vez, de alguien a quien nunca se nombra y que podría pasar por uno de los muchos personajes creados por el escritor Ribeyro. Y esta última posibilidad se hace más singular porque este ser al que el texto da vida literaria es un escritor y muchas de los hechos que protagoniza corresponden a sucesos que vivió el ser humano real llamado Julio Ramón, según testimonios públicos que él dio o información reunida por el periodismo, la historia, su diario personal²⁹⁰ o la biografía literaria. Dentro de este material que convirtió en tema de conocimiento público la vida de Ribeyro también tendríamos que incluir el que aportó la televisión (a través de entrevistas, reportajes), la fotografía y la propia aparición del escritor en conferencias, presentaciones de sus libros o mediante su simple recorrido por las calles limeñas en su condición de vecino y visitante de la ciudad capital, pues como sabemos, Ribeyro vivió muchos años fuera del Perú y solo al final de su vida regresó al lugar donde había nacido.

Una de esas certezas públicas sobre el modo de ser del escritor o las costumbres más arraigadas que tenía en la vida real es que era un fumador empedernido. De hecho, varios de los libros de él o sobre él muestran en la carátula sendas fotografías del autor con un cigarrillo en la boca, o en la mano, o en ambos. Ello ocurre, por ejemplo, en la edición original del volumen que estamos estudiando, pero también en otras obras: *La tentación del fracaso I. Diario personal* (1992), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (1996), *Las respuestas del mudo* (1998), etc.²⁹¹.

3.1.2. La historia de su vida y de sus cigarrillos

Dada esta identificación del ser humano real con el cigarrillo o, mejor, con el hábito de fumar cigarrillos, no era extraño que en algún momento, Ribeyro convirtiera esta querida pero peligrosa costumbre en tema de un cuento o de un libro. Es lo que ocurre

²⁹⁰ Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso /Diario personal 1950-1960*. Lima, Jaime Campodónico Editor., 1992, 1ª. Edición

²⁹¹ Cfr. Fuentes Rojas, Luis (2006: 169 y ss).

con el texto que estamos analizando, en el que un narrador autodiegético en primera persona desarrolla una extensa confesión en la que demuestra de modo detallado y reiterativo que “a partir de cierto momento mi **historia** se confunde con la **historia** de mis **cigarrillos**”. Y lo que comprobamos es que la vida de este confidente convertida por él mismo en una historia es, en lo esencial, la existencia de alguien dedicado al quehacer de escritor, como el Ribeyro real, y que, en esta larga y azarosa consagración al oficio, el consumo del cigarrillo ha hecho posible la supervivencia y consumación del mismo, a tal punto que el narrador llegue a afirmar que escribir y fumar o viceversa han llegado a ser en su diario vivir dos experiencias equivalentes o comparables.

Planteada en estos términos, la historia que se nos cuenta a los lectores muestra a lo largo del discurso testimonial el paralelismo entre la vida del personaje en sus diferentes etapas cronológicas y el consumo de diversas marcas de cigarrillos y el modo cómo este vicio influyó (positivamente) en su tarea de escritor y (negativamente) en su salud. Como el relato es muy minucioso, solo nos detendremos en aquellas confidencias que ilustran la estrecha relación entre el escribir y el fumar, aunque también prestaremos atención a aquellos otros sucesos u ocurrencias que otorgan interés o suspenso al relato.

3.1.2.1. Los inicios en el vicio de fumar

En ese sentido, el narrador considera pertinente referirse a los inicios de su afición por el cigarrillo y a los parientes mayores que también tuvieron inclinación por ese vicio y de hecho, voluntaria o involuntariamente, influyeron en su preferencia por el fumar. Con respecto a la época en que empezó su comercio con el pitillo, el narrador recuerda que fue en los años escolares y no por su propia voluntad sino porque un compañero le invitó. Pero esa experiencia fue desagradable, pues afectó su organismo y lo llevó a prometer no volver a fumar, decisión que como él señala incumplió reiteradas veces.

En sus años universitarios reinició ya con más continuidad su trato con los cigarrillos y confiesa que como no trabajaba aún y no disponía de dinero para adquirirlos, optó por hurtar de los bolsillos del saco de su hermano los preciados objetos que necesitaba para satisfacer su vicio. Y reconoce que su hermano también recurría a la misma práctica para proveerse de los elementos indispensables para fumar.

Pero esta dificultad se superó, pues siendo estudiante de la Facultad de Derecho, el futuro abogado consiguió un trabajo y con ello pudo contar con los medios económicos indispensables para adquirir las cajetillas anheladas. Recuerda que en esas circunstancias dejó de consumir una marca nacional que recibía de regalo, que se llamaba “Inca” y que era de mala calidad, y la cambió por otra marca, Lucky, de procedencia norteamericana y de mejor sabor. Desde el punto de vista de la inclinación por la vocación de escritor, dice el narrador que por esos años también comenzó a realizar sus primeros ejercicios literarios.

3.1.2.2. El primer viaje a Europa (una pausa: la literatura y el cigarrillo)

Como el relato sigue de cerca la trayectoria del propio Julio Ramón en el plano de la realidad, el narrador da cuenta de su viaje a Europa²⁹², en calidad de becario. Recuerda que su situación económica se volvió muy precaria y que en esas condiciones tuvo que dejar de comprar los Lucky y solo pudo adquirir los cigarrillos Bisonte en la ciudad de Madrid, donde estudiaba y sobrevivía con una suma de dinero muy modesta.

A estas alturas de su testimonio personal, el narrador hace una pausa²⁹³ en el desarrollo de sus andanzas estudiantiles en Europa y establece una relación especial entre la literatura y el cigarrillo: afirma que por lo general los escritores han sido y son grandes fumadores, pero a pesar de ello no han escrito libros sobre el vicio del cigarrillo. Lo que rescata de esta vinculación es el recuerdo de algunos escritores que en determinado pasaje de sus obras literarias han presentado el acto de fumar. Entre ellos cita a Molière y a Thomas Mann, pero sobre todo destaca al escritor italiano Italo Svevo, quien en su obra *La conciencia de Zeno* le dedica al tema del cigarrillo “treinta páginas magistrales” llenas de agudeza y humor.²⁹⁴ El narrador agrega en este recuento una frase del diario

²⁹² En la vida real, el viaje a España se realizó en 1952, “para cursar Periodismo gracias a una beca del Instituto de Cultura Hispánica”. Cfr. Coaguila, Jorge (2008: 255).

²⁹³ “En el análisis del relato la pausa es un movimiento que determina una suspensión de la historia y una dilatación del relato. Las pausas se deben frecuentemente a descripciones extradiegéticas, a informaciones y comentarios del autor”. Cfr. Marchese, Angelo y Joaquín Forradelas (1994: 314).

²⁹⁴ El escritor italiano Italo Svevo (1861-1928), en efecto, en su novela *La conciencia de Zeno* (1923) utiliza el psicoanálisis para averiguar por qué protagonista tiene adicción por el tabaco.

de André Gide que es importante con respecto a los dos ejes temáticos del texto: “Escribir es para mí un acto complementario al placer de fumar”²⁹⁵.

Habría que indicar que este pasaje del extenso escrito de Ribeyro es muy significativo en relación con el papel que le asigna a su texto, pues el haber constatado que prácticamente ningún escritor ha pergeñado uno dedicado a presentar el vicio del cigarrillo en su vinculación con la literatura, salvo las excepciones que el propio narrador menciona, lo lleva a plantear, de modo implícito que “*Solo para fumadores*” es la pieza literaria que faltaba, el texto que viene a llenar un vacío que él particularmente sentía de modo notorio²⁹⁶.

3.1.3. La ciudad de París y las penurias de un fumador

Una siguiente etapa importante en la vida de este escritor-fumador o fumador-escritor se desarrolla en la ciudad de París, muy importante en la existencia del Ribeyro real y del Ribeyro personaje literario de este extenso tenso. Su primera confesión pinta de cuerpo entero los avances del vicio en la cotidianeidad del narrador: no podía hacer nada – excepto dormir- sin fumar. Y como disponía de muy escasos recursos para su supervivencia y por tanto no tenía dinero para los indispensables cigarrillos, confiesa que llegó a desprenderse de sus libros más queridos, de aquellos que tenían que ver con su vocación de escritor. Lo más grave es que le pagaron precios ínfimos por sus volúmenes más preciados, que él había cargado consigo a lo largo de su vida de viajero. Y el colmo fue cuando para proveerse de unos cuantos pitillos vendió los últimos ejemplares de su primer libro *Los gallinazos sin plumas*. Este último dato prueba, una vez más, el carácter autobiográfico que tiene el texto en gran parte de su extensa estructura, pero lo importante es que la vida real de Ribeyro se convierte en una materia dúctil para un gran ejercicio literario, pues el texto vale por su capacidad de persuasión y no porque sea verídico²⁹⁷.

²⁹⁵ A André Gide (1869-1951) también se le atribuye esta frase: “Todas las cosas ya fueron dichas, pero como nadie escucha es preciso comenzar de nuevo”. Wikipedia. Frases de André Gide. Consulta hecha el 31 de enero de 2009.

²⁹⁶ El blog de Daniel Rojas Pachas, (Carrollera) le da un espacio a este tema: Tabaco y Literatura. Allí menciona a Ribeyro y a otros ilustres escritores fumadores. Consulta hecha el 31 de enero de 2009.

²⁹⁷ La relación de libros que menciona el narrador podría servir para establecer sus gustos literarios.

París es testigo de singulares anécdotas que ilustran los extremos de dependencia a que llegó con respecto al vicio. Nos cuenta, por ejemplo, que en la estación del verano, al no disponer de dinero ni de cigarrillos llegó al colmo de caminar mirando el suelo para ver si encontraba una moneda o una colilla que pudiera utilizar. Como no halló nada en aquel humillante recorrido, se rebajó a solicitar a un transeúnte que le obsequie una unidad, pero el interpelado se negó a atender el singular pedido. En esas circunstancias, el narrador recuerda que por primera vez lloró “de rabia, de vergüenza, como una mujer cualquiera”.

En general, hasta donde hemos llegado en el comentario del texto, este se desarrolla a través de breves párrafos que están separados, unos de otros, por un trío de asteriscos, como ya hemos indicado. El séptimo párrafo (pp. 20-26), quizá el más extenso de todos, también tiene como escenario la ciudad de París y en él, además de ser un hito más en su peripecia de fumador, el narrador emplea la técnica del relato dentro del relato, pues incluye a un personaje muy especial, Panchito²⁹⁸, con el cual vive una anécdota que constituye en sí misma un relato con valor propio. Esta misma técnica la emplea más adelante, como ya veremos.

3.1.3.1. El relato dentro del relato: con Panchito en París

Desde el punto de vista de su trayectoria como fumador, este párrafo nos informa que el narrador decidió conseguir un trabajo para no volver a pasar por el desagradable trance de pedir a un desconocido en la calle un cigarrillo porque carecía del dinero para adquirirlos. Como no había muchas opciones, aceptó desempeñarse como “recogedor de periódicos viejos”, y, aunque fue muy trabajoso, confiesa que gracias a esa labor podía pagarse el alojamiento, la comida y los cigarrillos²⁹⁹. Y en cuanto a lo que le dejó este trabajo para su oficio de escritor, el narrador reconoce que gracias a él pudo conocer mejor y desde dentro el mundo de París, en los que se topó con personajes de todo tipo

²⁹⁸ En el relato “*El primer paso*”, del libro *Los gallinazos sin plumas* (1955), también hay un personaje con este mismo nombre e igualmente se sugiere que está al margen de la ley. Véase las líneas que le dedicamos en el Capítulo 1 de este trabajo.

²⁹⁹ Ribeyro conoció París en 1953 y para sobrevivir desempeñó “oficios muy penosos”. Cfr. Coaguila, Jorge (2008: 92).

y condición social, y es probable que algunos de sus cuentos ambientados en la ciudad hayan tenido como punto de partida su experiencia en el citado trabajo alimentario³⁰⁰.

Además, el narrador nos informa que pasó por varias ocupaciones más, siempre con el objetivo de disponer de un dinero para adquirir los cigarrillos; una de ellas fue, por ejemplo, la de cocinero en casa de algunos amigos peruanos que vivían en dicha ciudad. Y a través de esta actividad laboral entró en contacto con el ya citado Panchito, de procedencia peruana, y con él vivió algunos sucesos que hacen olvidar, por un momento, la historia del fumador y permiten conocer la catadura de este misterioso personaje que se convirtió durante un buen tiempo en empleador y protector del narrador.

Como dice este, su trabajo consistió en acompañar a Panchito, a ir adonde él iba, aunque en esa época nunca llegó a saber en qué trabajaba su empleador, pues, luego de haber estado con él durante el día, llegada la noche, Panchito desaparecía misteriosamente hasta el día siguiente, en que nuevamente se reunía con su acompañante. Además de pagarle bien por su compañía diaria, el misterioso personaje le enseñó a fumar unos cigarrillos muy largos llamados Pall Mall, que en efecto, tenían esta característica del gran tamaño.

También con Panchito vivió el narrador algunas aventuras que las cuenta en detalle, y son estas aventuras las que constituyen una suerte de “relato dentro del relato” pues tienen interés en sí mismas y podrían funcionar como cuentos independientes. Una de esas historias se refiere, por ejemplo, al enfrentamiento que tuvieron Panchito y su grupo, entre los que estaba el narrador, contra un grupo de personajes de origen árabe que quisieron agredir al del primer grupo. El narrador cuenta cómo, en ese trance, Panchito decidió enfrentar él solo a los agresores y los puso en retirada gracias al auxilio de una pistola que portaba escondida entre su ropa. Esta acción provocó que el narrador lo admire más. Pero, un buen día, su héroe desapareció misteriosamente y el narrador no supo de él hasta muchos años después cuando trabajaba en una agencia de noticias y a través de un cable se enteró de que Panchito era un delincuente y finalmente había sido capturado por la Interpol en la Costa Azul francesa. Dice el narrador que él tiró a la basura el papel en que estaba la noticia destinada al Perú, pues recordó que,

³⁰⁰ Varios de los cuentos que reunió en su primer libro, *Los gallinazos sin plumas* (1955) los escribió durante esa dura estadía parisina. Cfr. Coaguila, Jorge (2008: 93).

según Panchito, sus parientes en Lima creían que él era un ingeniero que trabajaba en una importante empresa francesa.

3.1.4. Múnich: nuevas marcas de cigarrillos y la escritura de una novela

La vida del escritor-fumador continuó, según lo sabemos por el parágrafo 9 (tan extenso como el anterior), en la ciudad de Múnich (Alemania), donde vivió sucesos vinculados a su doble condición, algunos de los cuales nos lo cuenta apelando, otra vez, a la técnica del relato dentro del relato, como veremos una vez más. El narrador dice que en la ciudad alemana, adonde había viajado becado para hacer estudios de Filología Románica, consumió otras marcas de cigarrillos y por esa misma época comenzó a escribir una novela y para tener una música³⁰¹ de fondo compró un tocadiscos, pero esa adquisición lo dejó sin dinero para adquirir sus pitillos predilectos.

Esta situación desesperada para él, lo llevó a incurrir en una conducta que era aceptable en España, donde la había empleado, pero inconcebible en Alemania: le pidió a una vendedora callejera a quien conocía bastante que le fiara por unos momentos mientras traía el dinero que fingió haber olvidado. Empero, la frau se horrorizó con el pedido y cerró con él todo trato, no solo comercial.

Cancelada toda posibilidad de conseguir los cigarrillos por carencia total de recursos dinerarios, el narrador se encontró en la circunstancia de no poder continuar con la escritura de la novela, lo cual es una prueba³⁰¹ de que, ya en esa época, la acción de fumar era indispensable para que pudiera desencadenarse la actividad de escribir. Y hubiera continuado en esa sequía creativa si en ese momento no hubiera acudido en su ayuda Herr Transnecker, un obrero alemán que daba alojamiento al joven becario y además le proporcionaba comida por una suma moderada.

Dice el narrador que Transnecker era un hombre perspicaz y pudo darse cuenta de que su huésped pasaba por alguna dificultad; cuando se enteró de que padecía por la falta de cigarrillos, le regaló tabaco picado y una pequeña máquina para hacer cigarrillos. Con ese apoyo caído del cielo, el narrador retomó no solo su vicio sino también consiguió acabar su novela. Además, el azar quiso que el agradecido novelista en ciernes tenga la

³⁰¹ El Julio Ramón de la vida real era aficionado a la música; el tema musical también está presente en algunos de sus relatos, por ejemplo, en “*Silvio en El Rosedal*” y aun en “*Ausente por tiempo indefinido*”, donde se asocia el ritmo de la prosa al de la música.

oportunidad de pagar con creces el favor que le hizo Herr Transnecker, pues mediante una acción arriesgada evitó que la casa del alemán sufriera sucesivamente los efectos de un incendio y de una inundación. Para contar estos dos últimos hechos, el narrador recurre a la técnica del relato dentro del relato y nos entrega un texto con tensión y suspenso, pues en el transcurso de los sucesos, el escritor que es, a la vez, el protagonista pone en riesgo su vida hasta en dos oportunidades y sale bien librado en ambas ocasiones³⁰².

3.1.5. Ayacucho: el intento inútil de dejar el cigarrillo

Como el cigarrillo es uno de los enemigos más feroces de la buena salud y existe un consenso bastante extendido de que es aconsejable no dejarse dominar ni vencer por él³⁰³, en el texto de Ribeyro aparece también esta faceta de la resistencia finalmente inútil que realizó el narrador frente al vicio que lo acompañaba ya largos años. La anécdota que ilustra este aspecto no ocurrió en una ciudad europea, sino en Ayacucho, poblado andino adonde lo llevó su vida aventurera al Julio Ramón real y al personaje innominado que narra sus andanzas de un lado y otro del mundo. Además, el hecho está vinculado a la escritura y por ello es relevante.

El empedernido fumador nos cuenta que estando en Huamanga³⁰⁴ se puso mal a consecuencia de su adicción y en ese trance decidió dejar el cigarrillo. Para darle mayor formalidad a su decisión, la puso en letras sobre papel y al escribir sobre el asunto volvió a sentir la necesidad de fumar y no paró hasta ir a recoger la cajetilla de cigarrillos que había botado fuera de su habitación con la promesa de no incurrir nunca más en el vicio de fumar. Pero, como él lo señala, todo fue inútil.

³⁰² Un relato de Ribeyro ambientado en una ciudad alemana de Francfort es “*Los cautivos*”, que pertenece a su libro del mismo nombre, *Los cautivos* (1972), que aparece en el volumen II de *La palabra del mudo*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1994, 1ª. edición.

³⁰³ Cuando redactábamos estas líneas cayó en nuestras manos un artículo periodístico escrito en clave humorística sobre el tema del cigarrillo y su relación con la salud. Está firmado por Jennifer Llanos bajo el título de “*Me habías intoxicado tanto*” y apareció en su columna *Monólogos de la bajita*, que se publica en la revista *Somos* del diario limeño *El Comercio*. Lima, N° 1138, 27/09/08, p. 32.

³⁰⁴ Un par de relatos ambientados en la ciudad de Huamanga son: “*Los predicadores*” y “*Los jacarandás*”, incluidos en su libro *El próximo mes me niveló* (1972) que forma parte del volumen II de los cuentos completos del escritor limeño. Cfr. nota 188.

3.1.6. Otra vez en París: el trabajo y la salud. La teoría de los cuatro elementos

Después de esta historia protagonizada en la ciudad andina, volvemos a encontrar al narrador en la ciudad de París, donde finalmente ocurren los sucesos más importantes del largo texto de Ribeyro. Su centro laboral es la agencia de noticias France-Presse y allí eligió fumar la conocida marca Marlboro y nos hace saber que para entonces ya se había casado y sufrió una crisis de salud muy severa, a consecuencia de la cual estuvo en el hospital varias veces, pero ni por eso dejó de fumar, pese a las amenazas que recibió de parte del doctor que lo atendió. Quizá esta situación extrema en que estuvo lo conduce a hacer un paréntesis en la narración de su periplo de fumador y dedica algunas páginas a reflexionar por las causas que lo han conducido al vicio. ¿Qué placer le proporciona el cigarrillo? Se pregunta el narrador y esta preocupación lo lleva a destacar la peculiaridad del cigarro como objeto o forma en sí y luego a modo de respuesta concluye elaborando su teoría de los 4 elementos. Veamos cómo llegó a ella:

“Me dije que, según Empédocles, los cuatro elementos primordiales de la naturaleza eran el aire, el agua, la tierra y el fuego³⁰⁵. Todos ellos están vinculados al origen de la vida y a la supervivencia de nuestra especie. Con el **aire** estamos permanentemente en contacto, pues lo respiramos, lo expelemos, lo acondicionamos. Con el **agua** también, pues la bebemos, nos lavamos con ella, la gozamos en ejercicios natatorios o submarinos. Con la **tierra** igualmente, pues caminamos sobre ella, la cultivamos. La modelamos con nuestras manos. Pero con el **fuego** no podemos tener relación directa. El fuego es el único de los cuatro elementos empedoclianos que nos arredra, pues su cercanía o su contacto nos hace daño. La sola manera de vincularnos con él es gracias a un mediador. Y este mediador es el cigarrillo. El cigarrillo nos permite comunicarnos con el fuego sin ser consumidos por él”³⁰⁶. (Los subrayados en **negrita** son nuestros).

³⁰⁵. Empédocles de Agrigento (en griego Εμπεδοκλής) (Agrigento, h.495/490 - h.435/430 a. C.), fue un filósofo y político democrático griego. Cuando perdió las elecciones fue desterrado y se dedicó al saber. Postuló la *teoría de las cuatro raíces*, a las que Aristóteles más tarde llamó elementos, juntando el agua de Tales de Mileto, el fuego de Heráclito, el aire de Anaxímenes y la tierra de Jenófanes, las cuales se mezclan en los distintos entes sobre la tierra. Estas *raíces* están sometidas a dos fuerzas, que pretenden explicar el movimiento (generación y corrupción) en el mundo: el Amor, que las une, y el Odio, que las separa. Estamos, por tanto, en la actualidad, en un equilibrio. Esta teoría explica el cambio y a la vez la permanencia de los seres del mundo. Posteriormente Demócrito postularía que estos elementos están hechos de átomos. Wikipedia (consultada el 5 de enero de 2009).

³⁰⁶ Ribeyro, Julio Ramón (1987: 38).

He aquí, pues, la teoría inventada por el narrador para explicar su inclinación hacia el cigarrillo, que obedecería a motivaciones profundas y que convertiría al fumador en un ser especial, pues realiza una labor en representación suya y de los demás seres humanos, y en esa noble función, el cigarrillo desempeña el rol de “mediador”, de intermediario entre el ser humano y la materia de la que está hecho. Y el narrador no vacila en buscar y formular una justificación trascendente a esta “necesidad ancestral de religarnos con los cuatro elementos originales de la vida”. Apreciemos cómo redondea su teoría y le otorga un fundamento histórico y antropológico:

“Esta relación, los pueblos primitivos la sacralizaron mediante cultos religiosos diversos, terráqueos o acuáticos y, en lo que respecta al fuego, mediante cultos solares. Se adoró al sol porque encarnaba al fuego y a sus atributos, la luz y el calor. Secularizados y descreídos, ya no podemos rendir homenaje al fuego, sino gracias al cigarrillo. El cigarrillo sería así un sucedáneo de la antigua divinidad solar y fumar una forma de perpetuar su culto. Una religión, en suma, por banal que parezca. De allí que renunciar al cigarrillo sea un acto grave y desgarrador, como una abjuración”³⁰⁷.

Después de este elogio al cigarrillo y de convertir al acto de fumar en el “culto” de una “religión”, el narrador retoma el recuento de las crisis sufridas a consecuencia de su condición de oficiante de un rito ancestral pero pernicioso para su organismo. Nos habla en un siguiente pasaje del texto del tratamiento que siguió en Cannes para tratar de librarse del vicio. En esta oportunidad fue su esposa quien se convirtió en la cancerbera para evitar que su compañero reincidiera en lo mismo, y la vigilancia fue tan eficiente que el paciente recuperó salud y peso, pero se las ingenió para burlar la marcación de su esposa, y así pudo comprar cigarrillos marca Dunhill, los escondió en la arena de la playa donde veraneaba y para poder fumarlos a solas llegaba al mar más temprano que su vigilante cónyuge y satisfacía su ansia de humo y de tabaco.

Como era inevitable, la persistencia en el vicio lo volvió a poner al borde del final y fue necesario que el doctor Dupont lo opere dos veces, después de lo cual quedó hecho un guiñapo. Pasó una etapa de recuperación en una clínica en las afueras de París, donde lo

³⁰⁷ Ibidem (1987: 39)

conmovió ver que los demás pacientes tenían apariencia de espectros y esto lo llevó a pensar que su final estaba próximo. Solo la visión de unos obreros de construcción que trabajaban cerca de donde él se restablecía le dio el ánimo para no deprimirse e intentar hacer lo indispensable para salir de su encierro y volver al mundo de los vivos.

El modo en que logró engañar al médico, a las enfermeras y a su propia esposa para hacerles creer que había aumentado de peso (ese era el requisito para que le dieran de alta en la clínica) es de antología y muestra cómo la necesidad de volver a fumar lo incentivaba a encontrar las formas más insólitas para alcanzar sus objetivos de fumador rebelde y resistente. Y, en efecto, gracias a esta estratagema de poner en sus bolsillos piezas de los pesados cubiertos de plata que mandó traer de su casa y engañar de este modo a la balanza le permitieron abandonar el sanatorio.

3.1.7. En la isla de Capri: el lugar de la enunciación

En esta alternancia de periodos de crisis y de recuperación, el narrador nos da cuenta de un nuevo periodo de relativa estabilidad que le permitió celebrar los 40 años de su edad encendiendo un cigarrillo. Y luego nos dice que siguió con su vicio hasta 15 años después, que es el momento en que está escribiendo “*Solo para fumadores*”, texto que trata de terminar mientras está instalado en la isla de Capri³⁰⁸. El estar en dicho lugar le provoca una sensación especial porque allí vivieron hace más de dos mil años los emperadores romanos Augusto y Tiberio³⁰⁹.

Este pasaje es interesante desde el punto de vista de la enunciación³¹⁰ porque nos informa acerca del lugar y de la fecha en que está escribiendo el texto que leemos; es decir, **el hic et nunc** (aquí y ahora), que pone en evidencia el hecho de estar escribiendo y el que este acto esté ligado al consumo del cigarrillo; como si el desarrollo y la conclusión dependieran, en última instancia de la presencia o ausencia del mencionado

³⁰⁸ La isla de Capri es una isla localizada en el mar Mediterráneo, en el lado sur del golfo de Nápoles, frente a la península sorrentina. Ha sido un lugar de célebre belleza y centro vacacional desde la época de la antigua república romana. Wikipedia (consulta hecha el 5 de enero de 2009).

³⁰⁹ “El emperador Augusto, al retornar de las campañas orientales el año 29 a. de J.C. desembarcó en la isla deslumbrado por su belleza y mandó a construir suntuosas villas para disfrutar en los veranos. A la muerte de Augusto, su hijo adoptivo, Tiberio, quien heredó el Imperio Romano, heredó también el amor por Capri, del cual hizo su asilo dorado, donde pasó el último decenio de su vida”.

³¹⁰ Según la narratología, la enunciación es “un acto individual de actualización de la lengua en un determinado contexto comunicativo”. Cfr. Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes (1995: 74)

objeto, que para el narrador tiene un carácter sagrado, según lo ha declarado al elaborar su teoría acerca de los cuatro elementos de la vida humana.

En este contexto, la conciencia del narrador de estar realizando la acción de escribir el texto que estamos leyendo se hace más evidente y una marca formal que la comprueba es que el narrador asume y elige la narración simultánea para indicar que en ese mismo momento enciende un cigarrillo y decide que ha llegado la hora de dar por terminado el relato, cuya escritura le ha costado muchas horas de trabajo y varios cigarrillos. Pero agrega que este largo recorrido textual no lo autoriza para ninguna conclusión ni moraleja en especial. Solo recuerda a algunos escritores más que fueron fumadores como Gorki (que también vivió en la isla de Capri) y Hemingway (que también vivió en una isla, pero del Caribe), y esta comprobación lo lleva a reafirmar el estrecho vínculo existente entre escritores y fumadores. Especula que también puede haberlo entre escritores e islas, pero rápidamente deja de lado esta digresión.

3.1.7.1. El final del texto y el adiós a los lectores

Nuevamente toma conciencia de estar escribiendo y al hacerlo constata que solo le queda un cigarrillo, por lo cual le dice adiós a sus lectores y anuncia que se va al pueblo a buscar un paquete de tabaco que le permita retomar más adelante la acción de escribir, a fin de iniciar la creación de otro texto, pues este está concluido, y en su producción, el narrador ha consumido una porción de su tiempo y una buena cantidad de cigarrillos, de modo que en un estimado de los costos que irroga la escritura de un texto de Ribeyro siempre habrá que considerar un determinado número de pitillos, al lado de los otros componentes e insumos imaginativos y materiales empleados en cada oportunidad.

Como hemos podido apreciar, el consumo cotidiano del cigarrillo está incorporado a la práctica constante de la escritura que cultiva este narrador dedicado a la creación de historias, y que en esta se vale del hecho mismo de las condiciones que han hecho posible el ejercicio de su oficio artístico durante varias décadas, para destacar el rol de ayudante indispensable que le cabe al vicio de fumar cigarrillos. El relato tiene un componente de dramatismo y de tensión, pues de un lado muestra el triunfo del escritor sobre la página en blanco, gracias a la compañía del cigarro, pero de otro lado habla del deterioro de la salud y por tanto de la inminencia de la muerte, a causa del consumo

exagerado de aquél; de modo que el cigarro tiene una doble condición actancial contradictoria: es actante **ayudante** y **oponente**³¹¹, según el método semiótico.

³¹¹ Albano, Sergio et al (2005: 16).

3.2. “Ausente por tiempo indefinido”³¹² : la creación literaria (escritura / lectura)

3.2.1. El escritor: creador verbal de mundos imaginarios

Es indudable que si queremos acercarnos al mundo de la literatura de cualquier época o de una sociedad determinada, no podemos dejar de lado la presencia del escritor, pues sin el concurso activo de este no existiría el arte verbal por excelencia. Incluso para destacar su rol esencial e indispensable, habría que hablar de la figura más general y universal del autor o del creador verbal, pues en sus orígenes, aunque suene paradójico, la literatura tuvo un carácter oral, anónimo y aun colectivo. En otros términos, en los tiempos remotos, el autor no empleaba la escritura, simplemente porque esta aún no había sido inventada, tampoco se conserva siempre el nombre de muchos de ellos y un buen número de obras son invención no de uno sino de varios creadores. Incluso, como ocurre con uno de los primeros autores reconocidos de la literatura occidental, Homero, se discute mucho si realmente existió, si solo recitaba o si también fijó por escrito las obras (*La Iliada* y *La Odisea*) que se le atribuye, y si, en realidad, su nombre no esconde la de toda una pléyade de aedos que habrían compuesto en equipo estos dos grandes monumentos de las letras occidentales³¹³.

En todo caso, sin remontarnos a la misteriosa antigüedad, la figura del escritor es muy reciente, y la imagen que de él tenemos en la actualidad, no se retrotrae hasta más allá del Romanticismo europeo del siglo XIX. Pero hay algunos cuyo prestigio es inmenso y atraviesa las fronteras históricas, idiomáticas y culturales; se han convertido en verdaderos íconos y en seres casi mitológicos. Nos referimos, por ejemplo, a Homero, ya mencionado, Virgilio, Dante, Boccaccio, Shakespeare, Cervantes, Camoes, Goethe, Victor Hugo, Balzac, Tolstoi, Dostoievski, por citar a algunos. Lo que caracteriza a todos y a cada uno de ellos es que en sus obras literarias, con la ayuda de la palabra artística, han creado mundos ficticios extraordinarios que son patrimonio cultural y simbólico de toda la humanidad, aunque cada una de estas extraordinarias creaciones haya empleado como materia prima un idioma determinado, el que se usaba en la

³¹² En: Ribeyro, Julio Ramón (1987: 67-86) y (1992:149- 163).

³¹³ Existe incluso un tema dentro de la disciplina académica de la literatura, llamada la “cuestión homérica” vinculada con la vida y obra del legendario Homero. Cfr. Wikipedia. La enciclopedia libre. Consultada el 7 de febrero de 2009.

sociedad a la que pertenecían estos grandes genios del arte verbal: el griego, el latín, el italiano, el inglés, el español, el portugués, el alemán, el francés, el ruso, etc³¹⁴.

De modo que cuando Ribeyro en su relato “*Ausente por tiempo indefinido*” convierte a un aspirante a escritor en el protagonista de la historia contada, de una u otra manera, alude a esta figura mítica del autor de la que hemos hablado. Y todo lo que este piense, sienta, imagine, sueñe, desee, cree, haga y diga guarda alguna semejanza, aunque sea lejana, con lo que debieron experimentar estos hombres cuyas vidas giraron alrededor de esta actividad misteriosa de trabajar con las palabras para dar vida a realidades imaginarias que sin embargo interesan a muchos seres humanos (los lectores), tanto como si se tratara de mundos reales y concretos; con la diferencia de que estos últimos van dejando de existir, mientras que los universos verbales permanecen latentes en el texto mismo y cobran vida plena cuando los lectores se acercan a dichos universos. Y es indudable que muchos han llegado a acariciar la idea de querer ser escritores, a partir del ejemplo de estos autores que hemos citado. Podríamos decir que en la mente de estos aspirantes anida el deseo de llegar a ser como aquellos.

3.2.2. Mario: áter ego y aspirante a escritor

Además, el que un escritor pueda constituirse en el personaje principal de una obra literaria significa que en una sociedad existe esa opción y que una determinada persona (hombre o mujer) puede decidir hacerse escritor. Ese el principal móvil que anima a este joven llamado Mario, a quien podríamos considerar como un áter ego del escritor real Julio Ramón Ribeyro, pues este también comenzó muy temprano su oficio como constructor de ficciones, primero mediante cuentos y luego a través de algunas novelas. En lo que toca a Mario, un narrador heterodiegético³¹⁵, en tercera persona, se encarga de presentarlo y de hacerlo verosímil a los ojos de los lectores y lo sigue desde el momento en que el personaje y potencial narrador hace manifiesto su deseo de escribir una novela. Como estamos en presencia de dos narradores, uno invisible y omnisciente, que da vida al relato “*Ausente por tiempo indefinido*”, y otro, visible y con nombre propio

³¹⁴ Aparte de Homero y sus obras ya citadas, los libros emblemáticos de la literatura universal: *La Eneida*, de Virgilio; *La Divina Comedia*, de Dante; *Decamerón*, de Boccaccio; *Hamlet*, de Shakespeare; *El Quijote*, de Cervantes; *Os Lusíadas*, de Camoes; *Fausto*, de Goethe; *Los Miserables* de Víctor Hugo, etc.

³¹⁵ Carlos Reis y Ana M.Lopes. *Diccionario de Narratología*. Madrid, Ediciones del Colegio, 1995

(Mario), protagonista del citado relato, al primero vamos a llamarlo **Narrador 1**, y al segundo, **Narrador 2**.

La estrategia que emplea el **Narrador 1** consiste en ubicar al personaje en una etapa significativa de su vida, aquella en que ha surgido en la interioridad de este el anhelo de iniciar, desarrollar y dar término a una novela. Incluso, cuando conocemos al protagonista, este ya tiene una página escrita y su principal objetivo consiste en continuar con su trabajo creativo; pero existen algunas fuerzas que, de una u otra manera, dificultan la regularidad de la labor. Dichas fuerzas son, de un lado, la propia indecisión del escritor en ciernes, su dificultad para enfrentarse y perseverar en el propósito que lo anima; de otro lado también influye en la postergación del trabajo narrativo la presencia del grupo literario juvenil al que pertenece Mario, y cuyos integrantes constituyen una bohemia entusiasta y soñadora, en la que todos sueñan con llegar a ser grandes escritores, pero van dejando para más adelante el inicio de la labor escritural y solo se dedican a divertirse³¹⁶.

Además de mostrar y caracterizar al grupo juvenil del que forma parte el protagonista, al **Narrador 1** también le parece pertinente plantear, a través de la ficción, el asunto esencial del financiamiento de la labor del escritor. Serlo o tratar de serlo implica inversión de tiempo y de recursos económicos para llevar adelante el complejo trabajo artístico verbal, aunque no siempre se considera adecuadamente la naturaleza productiva y social del trabajo literario. Quizá por ello se nos hace saber que Mario puede dedicarse a su oficio porque posee una pequeña renta otorgada por su madre, como un anticipo de herencia. También se indica que vive solo en un departamento en el distrito de Miraflores (Lima), pero que hasta allí llegan sus amigos a interrumpir su tranquilidad para el trabajo.

3.2.3. Rumbo al exilio creativo: Hotel “La Estación” (Chosica)

Ante esta situación desfavorable para sus fines creativos, Mario decide dejar su casa y buscar un nuevo lugar para continuar su labor. Después de examinar varias opciones,

³¹⁶ Se parecen a los personajes juveniles de su novela *Los geniecillos dominicales* (1965), primera obra en que ficcionaliza el tema literario en un texto narrativo.

elige irse a vivir al hotel “La Estación” que queda en el distrito de Chosica³¹⁷; el **Narrador 1** señala que dicho hotel fue famoso, pero en el momento en que se desarrollan los hechos está muy venido a menos. Cabe anotar que el protagonista, al abandonar su departamento rumbo a su exilio creativo, dejó en la puerta un aviso que es, al mismo tiempo, el título del relato que estamos estudiando: “*Ausente por tiempo indefinido*”.

Otro aspecto destacable en la labor del **Narrador 1** es que recurre al auxilio de la tradicional técnica de la descripción para mostrar a los lectores cómo es el nuevo espacio donde Mario retomará su tarea pendiente. Consciente de que describir implica hacer una pausa, el narrador reivindica el valor de dicha técnica y, a modo de guiño al lector, puntualiza que aunque este y el propio Mario pueden entrar al hotel sin necesidad de detenerse en la observación del mismo, él no puede hacerlo y se explaya en detalles sobre el nuevo hábitat del joven escritor³¹⁸. Además, es el único pasaje en que el narrador abandona la tercera y emplea fugazmente la primera persona, pero sin perder su condición de omnisciente.

De otro lado, no solo ofrece una visión de conjunto de los lugares por los que se desplazará el protagonista, sino que en función de sucesos futuros se detiene de modo especial en la percepción de ciertos espacios y personajes que serán importantes. Por ejemplo, nos hace ver con detalle el jardín, el comedor estival y el bar, a la vez que fija la atención en dos seres (uno humano y el otro animal) que asumirán una significación positiva y negativa respectivamente, como tendremos ocasión de mostrar. El primer personaje es el dueño del hotel, don Carlo, un italiano menudo, pero distinguido, que ejerce su don de gentes, especialmente en el bar. El otro ser observado es una gigantesca tortuga que vegeta en el jardín y que también será evocada posteriormente.

Después de haber diseñado con precisión los ambientes en los que discurrirá la acción, el **narrador 1** se permite otra digresión que concuerda bien con la condición del protagonista, pues aunque el centro de atención es lo que hace o piensa Mario en relación con su propósito inminente de escribir, aparece en la dinámica del relato, un suceso inesperado que termina involucrando al joven escritor. Ello ocurre cuando este

³¹⁷ Existe una foto del escritor real Julio Ramón Ribeyro “En el Hotel de la Estación, Chosica, 1959”. Cfr. Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. Diario personal 1950 -1960*. Primer Diario Limeño (1950-1952). Lima, Jaime Campodónico Editor, 1992, 1ª. Edición (Álbum).

³¹⁸ El nombre técnico de la descripción de un lugar es topografía. Cfr. Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas (1994: 94).

resulta siendo testigo involuntario de una fiesta de matrimonio que se celebra en el comedor del hotel. Lo singular es que el enlace parece ser más producto del interés económico que del amor apasionado. La prueba de esta conjetura es que en plena fiesta, la flamante novia coquetea con Mario y sube a buscarlo hasta el lugar donde se ha ido a refugiar el joven escritor. Este incidente, nos lo hace saber el narrador, da pie para que Mario piense que tiene un material valioso para un relato futuro cuyo título sería “*La novia robada*”.

Este breve hecho es ilustrativo del modo en que surge la creación literaria: el autor vive un suceso determinado en el mundo real, en calidad de protagonista u observador, y a partir de esta vivencia puede inventar una historia, pero no solo para repetirla tal cual, sino que la emplea como la materia prima para algo más original y trascendente.

3.2.4. De la apoteosis creativa a la disipación reprobable

El cuarto bloque, uno de los más extensos, tiene una estructura dicotómica: en la primera parte observamos, por fin, a Mario en pleno trabajo creativo; su displicencia ha cedido su lugar a una energía creativa que lo impulsa a retomar y a continuar la escritura interrumpida en la primera página. Perfectamente integrado a su hábitat, la disciplina de su labor lo reconcilia consigo mismo y lo lleva a desplegar una prosa fluida e indetenible. **El narrador 1** da cuenta no solo del ritmo del trabajo, sino del estado de ánimo optimista y de las proyecciones que realiza el narrador de la novela en proceso. Lo singular es que las observaciones del primer narrador se centren en aspectos formales y estilísticos de la creación literaria y no tanto en la fábula³¹⁹ misma del texto novelístico. Apenas se señala que “el tema mismo, pletórico de personajes y de hechos históricos, le permitía el empleo de un lenguaje denso”. En cambio, las observaciones sobre los perfiles expresivos que va adquiriendo la obra y aun acerca del final avizorado son detalladas y lo llevan a establecer una especie de metáfora musical, puesto que el desenlace es comparado con una “coda sinfónica”.

Este detalle es interesante porque remite a la distinción presente en toda obra narrativa (cuento, novela, leyenda, mito, relato, etc.) entre la **historia** o **fábula** y el **discurso** o

³¹⁹ Empleamos el concepto de fábula, como lo hacían los formalistas rusos, para aludir “al conjunto de acontecimientos comunicados por el texto narrativo, representados en sus relaciones cronológicas y causales”. Carlos Reis y A.C. Lopes (1995: 95). También se dice que “es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal”. Cf. Marchese Angelo y Joaquín Forradellas (1994: 160).

trama; es decir, entre **el qué se cuenta** y **el cómo se cuenta**. En este caso sabemos que existe **el qué** por el testimonio del **narrador 1**, pero ignoramos pormenores sobre los acontecimientos y personajes que integran la fábula; en cambio, las observaciones acerca de la construcción verbal son más explícitas. Como veremos más adelante, en otro relato la atención a estos elementos se invierte, pues abundan los detalles referentes a la historia, mientras que lo discursivo o formal carece de importancia (Cf.3.3. “*La solución*”).

Volviendo al **qué** de “Ausente por tiempo indefinido” que sí conocemos desde dentro y en todos sus detalles, el **narrador 1** nos hace saber que el estado de inspiración plena y de lucidez que lo invade, en vez de servirle a Mario para acometer la tarea de concluir la composición de la obra literaria, le parece sospechoso y lo obliga a “hacer una pausa para recobrar energías y recompensarse por la tarea cumplida”. Para ello, decide abandonar las instalaciones del hotel y buscar un restaurante del pueblo cercano donde decide almorzar. Con este acto concluye la primera parte del bloque cuarto, en el que como hemos visto se narra la apoteosis del trabajo creativo. En verdad, este es uno de los momentos centrales del quehacer artístico porque en él asistimos a la aparición de una realidad ficticia construida con el material verbal propio de la literatura; por ello, no es de extrañar que genere una alegría en quien vive esta singular experiencia.

De otro lado, la segunda parte de este bloque nos permite ver el modo en que el reparador y justificado descanso de Mario después de una fase de intenso esfuerzo, se convierte en un retorno súbito al mundo de la bohemia y de la disipación del que había buscado escaparse. En el restaurante al que acude se reencuentra con Oswaldo, “un compañero de universidad al que no veía desde hacía años” y con el que no solo almuerza sino se embriaga hasta niveles que lo conducen a la alucinación y a la cháchara. Esta reunión concluye en los arrabales de Chosica, donde siguen comiendo y bebiendo hasta más allá del hartazgo. Oswaldo aprovecha para contarle a su amigo, “sin omitir ningún detalle, los cincuenta capítulos de la novela que pensaba escribir”. Esta acotación, sin duda, constituye una visión crítica e irónica acerca de aquellos supuestos escritores, en especial jóvenes, que anuncian los temas o las historias de los libros que tienen en mente, pero que nunca plasman verbalmente³²⁰.

³²⁰ Este detalle también se hace presente en algún momento de *Los geniecillos dominicales*.

El quinto bloque también posee una estructura dicotómica en cuanto a la naturaleza de los sucesos que en él se contraponen. En la primera parte, como no podía ser de otro modo, se aprecia la secuela negativa que ha dejado la jornada de francachela en el ánimo de Mario. Lo más preocupante para él es la posibilidad de que Oswaldo retorne, como efectivamente lo hace, aunque no es recibido. Y aun existe el peligro mayor de que Oswaldo dé a conocer en Lima, a los contertulios, el paradero oculto de Mario. Superadas estas preocupaciones, el joven narrador reinicia su labor artística y lo hace con absoluta entrega, de modo que alcanza un vuelo imaginativo y, al mismo tiempo, una lucidez propios de los grandes creadores. En esos momentos comprende cabalmente la diferencia entre el mundo real y el mundo autónomo y paralelo que genera la literatura³²¹. Quizá convenga citar la reflexión de Mario, que **el narrador 1** nos hace llegar mediante la técnica de lo que Mario Vargas Llosa llama “estilo indirecto libre”³²²:

“Había alcanzado un estado de evanescencia, de desencarnación, que le hacía mirar la realidad como si fuese un sueño y su libro como si fuese la verdadera realidad. Ya luego tendría tiempo de poner orden y simetría en el torrente que brotaba de él, lo importante era sacar de sí todo lo que su ser contenía y no desaprovechar ninguna de las proposiciones de su fogosa inspiración. Afuera podía desplegar el mundo todos sus sortilegios, pero entre los cuatro muros de su cuarto él creaba un mundo paralelo, tan cierto e intenso como el otro y quizá más hermoso y duradero. Eso era, no le cabía duda, la literatura”³²³.

Estas líneas son reveladoras del momento mismo de la creación literaria, en que, como siente Mario, ese mundo interior que vive en la mente del autor se vuelca cual un torrente de palabras que luego encontrarán un orden y equilibrio cuando aquél revise lo que plasmó y le dé un acabado. Lo importante es que se nos está mostrando el método

³²¹ En los dominios de la narratología a este universo creado en la obra literaria se le llama **mundo posible**. Refiriéndose a él, se dice que “cada texto narrativo crea un determinado universo de referencia, en el que se inscriben los personajes, sus atributos y sus esferas de acción”. Se agrega que “los mundos ficcionales mantienen siempre una correlación semántica con el mundo real, correlación que oscila entre la **representación mimética** y la **transfiguración desrealizante**. Sea como fuere, la verdad de los objetos ficcionales no se funda en la correspondencia con lo real: sólo puede ser valorada en función del mundo posible instituido por el texto”. Carlos Reis y A.M. Lopes (1995: 150).

³²² Cfr. Mario Vargas Llosa (1997: 47). Nosotros hemos hecho alusión a este concepto en un opúsculo ya citado. Antonio González Montes (1988:26).

³²³ Julio Ramón Ribeyro (1987: 79)

de gestación de una obra, en particular lo que corresponde a la exteriorización de ese magma verbal del cual emergerá finalmente ese “mundo hermoso y duradero” que es la literatura³²⁴.

El sexto bloque se organiza en dos secuencias: la primera de ellas alude al cambio de clima (el frío se intensifica) de la estancia en la que Mario trabaja al mismo ritmo intenso, sin dar mayor importancia a las variaciones meteorológicas. Se siente seguro de poder terminar su trabajo creativo y con esa certeza “suspendió su labor y decidió acostarse temprano para rematar su obra descansado y lúcido”. La segunda secuencia presenta un motivo recurrente pero intensificado: el grupo completo de la bohemia mirafloresina llega hasta el hotel para rescatar a Mario de su encierro chosicano, mas este no cede a la tentación, expulsa a sus camaradas de sus dominios y a estos no les queda sino retirarse. En cuanto a la presentación visual de los inesperados visitantes, es destacable el modo en que **el narrador 1**, a través de los ojos y de la mente de Mario, muestra a todos y cada uno de los jóvenes, primero como en una composición estática, suspensos en poses características, y luego con gestos y sonidos que subrayan su aparatosa presencia. El narrador omnisciente penetra en un plano más profundo de la psiquis del protagonista para ilustrar la mirada escrutadora de este con respecto a aquellos amigos que le recuerdan su pasado disoluto y frívolo. Situado en otro ámbito (el de la soledad creadora), Mario no tiene mayores problemas para ordenarles que se vayan.

El bloque séptimo nos hace ver al escritor sin poder “retomar el hilo de su relato”. Le cuesta recuperar su ritmo de trabajo, se siente desalentado y vacilante; el recuerdo de la visita de los alborotados integrantes de la bohemia vuelve a su mente. Se encuentra en un punto muerto, pero persevera, hasta que “una palabra que le vino al azar” le dio el impulso indispensable para reiniciar la escritura y continuar sin detenerse, hasta estampar en los originales de la obra “la palabra FIN”. Las peripecias anímicas por las que pasa Mario son un buen índice del modo aleatorio en que discurre el proceso de

³²⁴ Mario Vargas Llosa, al hablar de su propio método de creación de sus ficciones novelescas, nos da un testimonio en gran parte coincidente con este que corresponde al de un personaje de ficción (Mario), que es también un narrador. El propio Vargas Llosa destaca también la importancia del segundo momento, el de la revisión y de la corrección, y señala que esa fase es particularmente grata y enriquecedora. Habría que agregar que en algunas de sus novelas ha ficcionalizado el hecho mismo de escribir ficciones; por ejemplo, en su novela *Historia de Mayta*.

construcción del “mundo posible” que se ha empeñado en “dar a luz” este joven escritor. En efecto, dado que la invención verbal depende en gran parte de la intención, de la voluntad y de la persistencia del autor, el menor hecho puede interrumpir la labor y hacer muy difícil el reinicio de la misma. Esta situación se observa, en especial, en un escritor que está haciendo sus primeras armas, y ello también tiene que ver con la amplitud del mundo novelístico, pues mientras es factible que un cuento pueda gestarse en una sola e ininterrumpida sesión, la construcción de la novela implica, según la mayoría de los testimonios, un tiempo más amplio y dilatado, en el que necesariamente se presenta una alternancia de “periodos de trabajo” con “momentos de descanso”. Y el tránsito de unos hacia otros siempre es complejo por razones objetivas y subjetivas, aun tratándose de un “escritor a tiempo completo”, como es el caso de Mario.

El bloque octavo presenta a este en su fase de descanso después de haber dado término a su quehacer novelístico. El alivio que lo inunda le permite recorrer los alrededores del hotel y pensar en la posibilidad de conseguir una propiedad “donde podría escribir las obras que ya planeaba y que, añadidas a la concluida, le abrirían las puertas de la gloria”. Estos planes lo llevan a pensar en el lanzamiento, circulación y en los dividendos que podría generar el libro recién concluido, que le ayudaría a “apuntalar su menguado capital”. Estos pensamientos son reveladores del optimismo por el que pasa Mario, pero al mismo tiempo recalcan el carácter comercial que tiene una obra literaria en el mundo actual, y esto no es algo condenable ni lamentable. Por el contrario, todo autor está obligado a pensar en estos “pequeños detalles”. En efecto, la tarea de un autor no concluye con la elaboración de los originales; incluso antes de que estos hayan sido releídos y revisados, tiene que ir pensando en el asunto de la edición de su “manuscrito”, y luego en el de la presentación y difusión por todos los medios posibles, para que el flamante libro llegue hasta las manos de los destinatarios del objeto literario: los lectores. Por ello, las cavilaciones que ocupan la mente de Mario son justificadas e indispensables, siempre y cuando decida seguir las siguientes etapas del proceso productivo de esta peculiar mercancía cultural.

3.2.5. La lectura y relectura de los originales de la novela

Empero antes de entrar a lidiar con el asunto de la “circulación”, el inminente novelista, que conoce las exigencias de su oficio, sabe que hay una tarea previa e ineludible: la relectura de los originales. Al comienzo le satisfizo comprobar que estaba bien escrita y parecía una sinfonía; pero a partir de cierto pasaje percibió que el texto decaía, perdía su intensidad y se volvía tedioso y caótico. Esta constatación sumió a Mario en una decepción profunda, similar a la que experimentaba cuando incurría en la vida bohemia. Dada la importancia de esta tarea de evaluación o de “control de calidad” de la obra recién concluida, el bloque noveno y último del relato continúa con el motivo de la preocupación del escritor al apreciar que la novela recién terminada es fallida. Con el propósito de salir de dudas, realiza una segunda lectura del manuscrito y esta resulta más frustrante, pues se reafirma en la certeza de que el libro escrito no es el libro soñado, con el que pensaba alcanzar la fama y la riqueza. Pudo descubrir que solo en ciertas partes había alcanzado calidad, no en todas y lo que daba valor era la persistencia de un estilo³²⁵. Con desazón, comprobó que su obra carecía de este, y si bien no se define el concepto mismo, debe asumirse que por él se entiende “la manera particular, personal y original de emplear los recursos expresivos del idioma elegido que tiene cada escritor”.

En todo caso, queda claro que para este joven creador el estilo en una obra es algo fundamental, y por ello no duda en ser muy crítico y tomar una distancia indispensable para enjuiciar con rigor su flamante creación, como en efecto lo hace.

La cuestión estilística es crucial para Mario y afecta en su raíz la calidad de toda la obra, de modo que el balance negativo que realiza lo lleva no a tratar de remediar lo que esté mal, sino a cuestionar su trabajo y a buscar una explicación radical de su rotundo fracaso como creador. Él cree encontrar la causa de su derrota no en factores de carácter formal o técnico, sino en el estado de aislamiento y de enclaustramiento en que ha vivido durante el lapso que se dedicó a escribir las páginas de su fracasado “mundo posible”.

³²⁵ El concepto de estilo y su importancia en una novela había preocupado al Ribeyro crítico literario, como puede comprobarse al leer su ensayo “*Alternativas de un novelista*”, publicado en su libro *La caza sutil*. Lima, Milla Batres, 1976. La lectura de dicho ensayo inspiró la preparación de nuestro opúsculo ya citado (Antonio González Montes, 1988) y allí partíamos de la definición de estilo dada por Ribeyro e ilustrábamos los alcances de la citada categoría.

3.2.6. La causa del fracaso (el aislamiento). La tortuga y don Carlo

El descubrimiento de esta certeza lo realizó después de observar una y otra vez a la “centenaria tortuga” que vegetaba en el jardín. Viendo el lento discurrir del añoso animal intuyó que este “era una metáfora de su vida, el símbolo del encierro estéril, de la soledad inútil y del sacrificio sin recompensa”. A partir de este diagnóstico estuvo en condiciones de intuir cuál era el rumbo que debía seguir en el futuro:

“No era alejándose de la vida, de su vida, como le vendría el ánimo, la inspiración y a lo mejor el talento, sino asumiendo plenamente esa vida, incluso si ello implicara su propia destrucción. Pero, ¿cuál era esa vida?”³²⁶.

En suma, entre el aislamiento individualista y la vida opta por esta última, mas aún le falta saber en qué consiste ella. Y esa interrogante queda en suspenso, Mario no se anima a ensayar una respuesta. Y es que llegar a esclarecer esta cuestión no es fácil, pues si bien cierto que para algunas concepciones es indispensable que el escritor esté abierto a las señales de la vida y de la realidad, por otra parte, el trabajo creativo exige un aislamiento, una entrega total y una continuidad para poder crear ese mundo posible y paralelo que intenta competir con la vida real.

Antes de abandonar el lugar donde ha concluido su novela y ha tenido el coraje y la lucidez de darse cuenta de que su esfuerzo ha resultado fallido, Mario descubre otra verdad que es importante en el proceso de maduración que ha implicado la escritura de esta obra:

“que era posible llevar una vida creativa sin escribir jamás una línea. Don Carlo era un creador, pero de algo tan fugitivo y precioso como eso que ocurría ante su vista, el momento feliz. Ese albergue baldío, por el que nadie daba un céntimo, se convertía gracias a don Carlo en un templo resplandeciente donde los íntimos que venían todas las

³²⁶ Julio Ramón Ribeyro (1987: 85).

tardes creían durante unas horas estar en contacto con la eternidad, es decir, con el olvido”³²⁷.

En efecto, el dueño del hotel donde ha vivido su aprendizaje como escritor, le muestra, sin proponérselo, una sabiduría que no deja de tener algo de artístico pues contribuye a la creación de algo sutil, pero indispensable en la vida de los seres humanos: el momento feliz. De modo que un creador literario (Mario) descubre, a través de la observación directa de la vida cotidiana, que la capacidad creativa no es patrimonio exclusivo de los artistas, y que ella puede aplicarse no solo a la invención de objetos estéticos (novelas, cuentos, cuadros, estatuas), sino a la creación de un ambiente o lapso en el que un ser humano especial (en este caso don Carlo) propicia que otros como él vivan y gocen de una plenitud existencial, gracias al carisma, la bonhomía de aquél.

Como podemos apreciar, tanto Mario, protagonista del relato que estamos analizando, y también nosotros que seguimos las peripecias de “la aventura creativa frustrada” de dicho personaje, a través de los detalles de la historia desarrollada hemos ido aprendiendo una serie de “saberes” acerca de la vida en general y del arte literario en especial. Esta particularidad tiene que ver con el hecho de que este cuento pertenece a aquella categoría de relatos “cognoscitivos”³²⁸, en los que más que las acciones en sí mismas son más relevantes las vivencias y las experiencias mediante las cuales el personaje y aun el lector se apropian de un conocimiento teórico o práctico acerca de algún aspecto de la realidad.

3.2.7. Las lecciones vitales y literarias aprendidas

En resumen, el hotel “La Estación” de Chosica representa para el joven escritor un lugar crucial en su aprendizaje existencial y artístico: allí, aleccionado, en especial, por lo que significan la tortuga y don Carlo, como símbolos de modos de vida, Mario descubre que el aislamiento no es positivo para la tarea creativa y que en toda actividad humana se puede ser creativo, y que esa creatividad consiste en hacer posible que los seres humanos entren “en contacto con la eternidad”, sea gracias a la riqueza de una obra

³²⁷ *Ibidem* (1987: 86).

³²⁸ Como ha señalado la estudiosa italiana Giovanna Minardi, en Ribeyro destacan textos de esta modalidad, que ella llama “cuentos cognoscitivos” y los opone a los “cuentos mitológicos” (en estos últimos predomina la acción). Cfr. (2002).

literaria o a la bonhomía de un ser humano especial que sabe brindarse a los demás. Provisto de estos saberes adquiridos a través de una experiencia directa, vital y, en parte, dolorosa, Mario abandona el lugar donde se refugió durante un tiempo y regresa a su departamento miraflorentino. Pero al volver al lugar de donde partió, el joven artista, por la suma de experiencias y vivencias que ha acumulado, ya no es el mismo. Ha sufrido la frustración creativa, pero al mismo tiempo ha llegado a comprender las causas de su fracaso y a intuir el camino que debe seguir para retomar el impulso creativo.

Por ello regresa y busca reencontrarse con los suyos, que es lo que plantea este cuento de final abierto, pues con las conclusiones extraídas es verosímil conjeturar que Mario insistirá con la reescritura de sus originales o emprenderá un nuevo proyecto creativo, y en el desarrollo de cualquiera de estas opciones, buscará no repetir los errores en que incurrió en su primera experiencia novelística.

Como hemos podido apreciar, en “Ausente por tiempo indefinido”, Ribeyro, a través de la voz de un narrador omnisciente y en tercera persona, ha sabido penetrar en la “vida secreta” de un incipiente escritor, dedicado a la titánica tarea de dar vida a un mundo posible y paralelo al de la realidad. Hemos seguido paso a paso y cerca de él, el doloroso proceso de gestación de un nuevo objeto que él quería incorporar al mundo de la literatura. Y, en efecto, logró crear dicho objeto, pero al ser sometido al escrutinio de la lectura y de la relectura constató que no había alcanzado la calidad artística que le permita dejar de ser un simple conjunto de originales para ingresar al circuito de impresión y de edición que lo convierta en un libro, apto para la difusión y circulación amplia, como es el deseo de todo escritor.

En este contexto hay que destacar el espíritu autocrítico de Mario, que, aunque durante la fase de la escritura, se había entusiasmado con la supuesta excelente factura artística de su obra en proceso, después de concluida la redacción, la toma de distancia temporal le permitió descubrir las fallas y carencias de aquella. Pero de los dos grandes elementos que entran en juego en la construcción de una novela (la **historia en sí** y el **discurso** que despliega a la primera³²⁹), las observaciones se refieren al aspecto del **estilo**, que es parte, aunque no única, del discurso. Aludir a las deficiencias de dicho componente implica cuestionar la prosa en sí, la construcción de las palabras que debe hacer surgir el mundo posible, con toda su fuerza y originalidad, como ocurre en toda gran obra.

³²⁹ Recordemos también, al respecto, la clásica obra de Chatman que alude a esos dos componentes esenciales de toda ficción novelesca: *Historia y discurso en la novela* (1990).

Esto, según el ojo crítico de Mario, no acontece en “Ausente por tiempo indefinido”, y por ello, la descalifica y la considera descartable, por lo menos de momento.

Quisiéramos agregar, en este orden de ideas, dos observaciones más. La primera se relaciona con la concepción estética general del aspirante a novelista que es Mario. Desde este punto de vista, y siguiendo a Mario Vargas Llosa, es posible ubicar al protagonista del cuento analizado en el campo de escritores de la literatura contemporánea que conceden una mayor importancia al plano del **discurso** que al de la **historia**, que valoran más el **cómo de la prosa** que el **qué de la fábula**³³⁰. Esto explica la casi nula referencia a la historia en sí, de la que nada sabemos, fuera de una breve alusión a los personajes y al carácter histórico de los sucesos.

La segunda observación es una reiteración en el rol sustancial que juegan la **lectura** y la **relectura** en la tarea de determinar el valor de una obra literaria. Lo relevante y crucial es que el primero en realizar dicha tarea es el propio autor, y debe acometerla con el mayor rigor posible y sin caer en el autoengaño, porque de lo contrario la crítica literaria pondrá al desnudo las limitaciones y deficiencias del libro, si ese fuera el caso. Por ello, cabe señalar que la calidad definitiva y perdurable de un objeto literario depende, por igual, de la escritura y de la lectura. De modo que el escritor también tiene que ser un buen crítico literario de su propia creación. Ello lleva a decir a José Miguel Oviedo que entre autores y críticos no hay una oposición, sino una indispensable complementación; y esta exigencia comienza en el propio creador que también debe fungir como crítico³³¹. De hecho, muchos autores de novelas no solo son buenos lectores de sus propias obras, sino que ejercen la actividad crítica a través de libros, ensayos, artículos, reseñas, etc. Julio Ramón Ribeyro³³², Mario Vargas Llosa³³³, Carlos E. Zavaleta³³⁴ y muchos otros miembros de la Generación del 50, para citar únicamente a esta, son magníficos críticos

³³⁰ Veamos un fragmento de algunas ideas que explican el criterio de evaluación con que procede el autor ficticio de “*APTI*”: “El genio literario, consciente de que la novela es forma –palabra y orden- antes que anécdota, se va progresivamente concentrando en aquélla en desmedro de ésta, hasta llegar al extraordinario extremo de autores en los que el **cómo contar** ha vuelto pocos menos que superfluo y casi abolido el **qué contar**. Mario Vargas Llosa (1993: 111). *La verdad de las mentiras / Ensayos sobre la novela moderna*. Lima, Peisa.

³³¹ Cfr. Nota 151 .

³³² Julio Ramón Ribeyro. *La caza sutil*.

³³³ Mario Vargas Llosa: *Historia de un deicidio* (1980), *La orgía perpetua* (1975), etc.

³³⁴ Carlos E. Zavaleta. *El gozo de las letras*. Lima, PUC, 1997.

literarios. Otro escritor identificado con la escritura novelística y con la crítica de esta es Miguel Gutiérrez³³⁵, ya citado en estas páginas.

3.3. “*La solución*”³³⁶: autor y lectores como co-autores

El cuento “*La solución*” también desarrolla el tema de la creación literaria, pero otros son los tópicos específicos que el narrador pone en juego para conocimiento y solaz de los lectores, y de este modo amplía nuestra visión sobre los secretos del arte de componer ficciones verbales. Como en el relato anterior, un narrador heterodiegético, omnisciente, que usa exclusivamente la tercera persona, y que se limita en gran parte a transcribir el diálogo de los personajes, nos hace presenciar una reunión en la que el protagonista, igual que Mario de “Ausente por tiempo indefinido”, es también un escritor, más precisamente, un narrador, y conversa en su casa, acerca de un relato en plena elaboración, con algunas personas amigas: son dos parejas de esposos y también está presente Bertha, la esposa del escritor anfitrión.

A diferencia del texto anterior, en el que observamos a Mario luchando a solas por terminar de escribir una novela, que no lo llega a satisfacer, y cuya historia en sí nunca llegamos a conocer; en “*La solución*”, Armando es, al parecer, un escritor reconocido y está trabajando en un relato acerca de la infidelidad. Y respecto de este no solo hace revelaciones sobre la fábula y los personajes que ha creado, a sus amigos contertulios, sino que estos se permiten opinar acerca de la viabilidad de la ficción y de las soluciones que el autor ha ido encontrando. Esto explica la razón de ser del título del cuento de Ribeyro, pero la historia que construye Armando carece del suyo; solo se hace referencia a la temática (la infidelidad).

Antes de ingresar al examen del texto narrativo en sí, nos parece pertinente transcribir algunas apreciaciones de un estudioso reconocido de la obra literaria de Ribeyro, y que nos permiten hacernos de una idea de conjunto de lo que propone dicho crítico:

“El motivo estructural del relato es la charla de salón y los personajes son burgueses refinados que, con ánimo frívolo e ingenioso, interrogan a un escritor sobre un cuento cuyo tema es la infidelidad. El examen de varios desenlaces prepara –o, si se quiere,

³³⁵ Miguel Gutiérrez. *Celebración de la novela*. Lima, PEISA, 1996.

³³⁶ Julio Ramón Ribeyro (1987: 105). *Solo para fumadores*. Lima, Editorial El Barranco.

aplaza- el lance último del cuento, que hace del cuentista interpelado y de su esposa los protagonistas reales del argumento bosquejado por aquel”³³⁷.

También es pertinente conocer el modo en que el escritor interrogado se ubica con respecto a la tradición literaria y a la temática elegida. Estos datos permitirían trazar el perfil y las expectativas de Armando con relación al campo literario en el que se desenvuelve: un autor peruano³³⁸, que se reconoce como parte del canon novelesco occidental, pero no en condición de innovador, sino de seguidor de lo convencional; aunque no deja de señalar su punto de vista personal. Apreciemos su credo estético:

“-Estoy escribiendo un relato sobre la infidelidad. Como verán ustedes, el tema no es muy original. ¡Se ha escrito tanto sobre la infidelidad! Acuérdense de *Rojo y negro*, *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, para citar solo obras maestras... Pero, precisamente, yo me siento atraído por lo que no es original, por lo ordinario, por lo trillado... Al respecto he interpretado a mi manera una frase de Claude Monet³³⁹: el tema es para mí indiferente, lo importante son las relaciones entre el tema y yo...”³⁴⁰.

En cuanto a la estructura del relato, se puede afirmar que a través de su discurrir dialógico se combinan el nivel de realidad con el de la ficción, mediante el uso acertado de la técnica del relato dentro del relato. Este recurso es una variante de lo que la narratología denomina metalepsis, y consiste en lo esencial en pasar de un nivel de realidad a otro, como ocurre, por ejemplo, en “*Continuidad de los parques*”, del escritor argentino Julio Cortázar, donde un personaje que realiza algunas actividades cotidianas, se sumerge, en cierto momento, en la lectura de un relato y gracias a este accede a una realidad ficticia que más adelante invadirá el “nivel realista” en el que él vive. Este es

³³⁷ Elmore, Peter (2002: 236). *El perfil de la palabra*.

³³⁸ En el propio relato se señala que la casa donde se desarrollan los sucesos queda en el distrito limeño de Barranco, ubicado frente al mar y que están en época invernal. Ribeyro (1987: 105).

³³⁹ Respecto de Monet (1840-1926), transcribimos las siguientes líneas:” En su obra el factor dominante es un claro esfuerzo por incorporar el **nuevo modo de visión**, sobre todo el carácter de la luz, mientras que la composición de grandes masas y superficies sirve únicamente para establecer cierta coherencia”. Y la frase interpretada del pintor francés es esta:” *El motivo es para mí del todo secundario; lo que quiero representar es lo que existe entre el motivo y yo*”. es.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet

³⁴⁰ Julio Ramón Ribeyro (1987: 105)

un caso más radical de metalepsis. En el cuento de Ribeyro su empleo es más convencional³⁴¹.

Por otro lado, si recordamos dos conceptos ya utilizados al analizar “Ausente por tiempo indefinido”, **historia** y **discurso**, comprobamos que mientras para Mario era más importante tomar en cuenta el segundo término, es decir, el que tiene que ver con el estilo, con la forma misma, en “La solución” el eje de la conversación entre Armando y sus amigos gira, de principio a fin, alrededor de la **historia** y sus principales componentes: el hacer de los personajes y el encadenamiento de los hechos, es decir, de aquello que Claude Bremond denomina la lógica de las acciones³⁴². Examinaremos estos elementos.

Merced a su condición de relato dialogado, a lo largo de los sucesos, el cuento de Ribeyro plantea con solidez los **dos planos de la realidad** ya aludidos. El **realista** corresponde al nivel de lo que Peter Elmore denomina “la charla de salón de los personajes burgueses” y que discurre en la residencia barranquina del escritor anfitrión. De paso, notemos la coincidencia de lugares cerrados, en los dos relatos, como los espacios en los que transcurren las acciones principales de ambas ficciones³⁴³. En cuanto a la duración temporal de los hechos es el que conviene a una charla de sobremesa (algunas horas), y esta breve temporalidad se ha representado con la técnica de la escena³⁴⁴, que permite una coincidencia durativa entre el **tiempo de la historia**, el **tiempo del discurso**³⁴⁵ y aun el de la **lectura**.

3.3.1. El relato de Armando acerca de la infidelidad

A su vez, el ingreso al mundo de sucesos y personajes del nivel de la ficción se realiza gracias a la voluntad de Armando, que acepta al fin el pedido de sus invitados de hablar sobre lo que está fabulando: “Estoy escribiendo un relato sobre la infidelidad”. El que sus amigos lo inciten a revelar detalles de lo que tiene entre manos, significa que el

³⁴¹ Sobre la metalepsis, cfr. Carlos Reis y A.C. Lopes (1995: 142) *Diccionario de narratología*.

³⁴² En relación con este crítico, señala un autor lo siguiente: Claude Bremond (57). propone el análisis de las acciones por medio de una secuencia elemental de tres funciones: posibilidad de la acción, acción en transcurso, acción cumplida. A diferencia de Propp, la sucesión de estas funciones no es obligatoria.” José Ángel García Landa

³⁴³ Acerca de la importancia del significado del espacio en el mundo verbal del relato, cfr. Guich R. José y Alejandro Sustit (2007). *Ciudades ocultas / Lima en el cuento peruano contemporáneo*.

³⁴⁴ Sobre las características de la técnica en cuestión, cfr. Carlos Reis y A.C. Lopes (1995: 79)

³⁴⁵ Cfr. Antonio González Montes (1988).

protagonista es ya un escritor reconocido, con una obra publicada; por ello, sus contertulios que son también sus lectores se sienten interesados por oír las confesiones de este creador de mundos posibles. De otro lado, el tema en sí mismo causa la natural curiosidad de los interpeladores, tanto por la popularidad del asunto, como por el hecho de que por ser casados pueden haber sufrido o incurrido en la infidelidad. Estos ingredientes le dan a la conversación una atmósfera de cierta tensión, pues todos parecen saber o conocer algo del tema.

Apelando, pues, al dinamismo y agilidad de la técnica de la escena, basada en el uso central y sistemático del diálogo, el anfitrión sostiene una animada y hasta polémica conversación con sus interlocutores: el primero va ofreciendo, en forma dosificada, una versión resumida de la intriga, y los segundos interrogan, comentan detalles de la misma y cuestionan los puntos de vista del autor acerca del modo de ir haciendo avanzar el desarrollo de los hechos hacia su desenlace. Las objeciones y reclamos determinan que Armando se vea obligado a ir ampliando la información acerca de lo que ocurre en cada momento de la acción novelesca; y aun tiene que responder a los reparos que le plantean sus interlocutores. (Es interesante observar cómo a través de esta confrontación se ponen en debate una serie de cuestiones y conceptos estéticos)³⁴⁶.

Por otro lado, como lo ha señalado el propio Armando, el relato no está concluido, lo que no es obstáculo para que despliegue el argumento de la ficción hasta donde ha podido llegar. Las preguntas que van formulando los interlocutores hacen posible que el narrador muestre el modo en que el relato se mueve dentro de los códigos y parámetros de la infidelidad. Como también ocurre en las famosas novelas³⁴⁷ que citó Armando, en **la** que él está trabajando, quien comete deslealtad es la mujer y es el propio agraviado (es decir, Pedro, el personaje creado por Armando) el que descubre, a través de sucesivos indicios, que su esposa lo engaña, no con uno, sino con cuatro amantes a la vez. Veamos en palabras del experimentado narrador las razones técnicas que lo han llevado a incluir a tal número de rivales en la trama de su relato:

³⁴⁶ Esto puede llevar a pensar que los personajes creados por Ribeyro son la expresión de sus distintos puntos de vista acerca de la ficción que está construyendo.

³⁴⁷ ¿Armando está creando un cuento o una novela? Uno de los personajes habla de “relato”; pero este término puede aludir a uno o a otra. El propio autor cita ejemplos de novelas reconocidas sobre la infidelidad. Parece, pues, factible considerar que Armando construye una novela.

“-Para los efectos del relato me bastan cuatro. Es la cifra apropiada. Aumentarla habría sido posible, pero me hubiera traído problemas de composición. Bueno, la mujer de Pedro tenía pues cuatro amantes. Y simultáneamente además, lo que no debe extrañar pues los cuatro eran muy diferentes entre sí (uno bastante menor que ella, otro mayor, uno muy culto y fino, otro más bien ignorante, etc.), de modo que satisfacían diversas apetencias de su carne y de su espíritu”³⁴⁸.

Las apreciaciones que Armando realiza en las líneas anteriores, nos confirman que estamos ante un autor que conoce los diversos aspectos de su oficio, tanto los técnicos como los que se refieren a las apetencias de los seres involucrados en esta situación de infidelidad. En efecto, respecto de los primeros indica la relación existente entre el número ideal de personajes y el asunto de la composición, con vistas a asegurar el equilibrio que debe haber en toda obra artística. En cuanto al conocimiento del alma de los personajes, el narrador se pone en el lugar de la mujer infiel para señalar su psicología voluble.

Por cierto, y a petición de sus curiosos invitados, Armando también da cuenta del estado en que se encuentra el agraviado, pero obvia entrar en detalles porque indica que abunda en ellos en las páginas de su texto inédito. Sí le interesa destacar que Pedro, el marido engañado, se ha sobrepuesto a su tragedia personal, “no deja traslucir sus sentimientos y se limita a buscar solo, sin confiarse a nadie, la solución de su problema”³⁴⁹. De ello se puede inferir que estamos ante un personaje con un conflicto muy difícil de afrontar.

3.3.2. El narrador: heterodiegético o autodiegético

Quizá este hecho nos dé pie para conjeturar acerca del narrador intradiegético que ha elegido Armando para contar la historia ficticia de Pedro, su esposa y los cuatro amantes. Como el escritor anfitrión solo se refiere a aspectos vinculados con la **historia**, no hay modo de saber si quien asume la voz para contar es un narrador heterodiegético en tercera persona³⁵⁰, como el que ha creado Ribeyro para plasmar “*La solución*”, o

³⁴⁸ Julio Ramón Ribeyro (1987: 107).

³⁴⁹ *Ibidem* (1987: 107).

³⁵⁰ Carlos Reis y A.C.M. Lopes (1995: 160)

Armando ha preferido delegar la tarea de narrar a uno autodiegético en primera persona³⁵¹, lo cual equivaldría a decir que es el mismo marido engañado el que cuenta su drama pasional.

Este aspecto técnico no es tratado en el relato, precisamente porque es difícil de hacerlo en una conversación rápida y con oyentes que están más interesados en saber qué pasa con los personajes, o cómo se resolverá el conflicto planteado que en despejar la cuestión formal de cuál es la voz narrativa de la que emana la historia imaginada por Armando.

En esta fase de la animada conversación acerca de las peripecias por las que pasa el angustiado personaje, el anfitrión confiesa que en cuanto a la construcción escrita del relato, ha llegado precisamente hasta ese punto crucial de la trama: “Pedro se plantea una serie de alternativas, pero no sé aún cuál es la que va a elegir”³⁵². La breve oración anterior plantea el siempre complejo asunto de las relaciones entre el autor y sus personajes: es cierto que el primero ha creado a los segundos, pero esto no lo faculta a manipularlos a su antojo. Aunque estos seres son de ficción y solo existen en las palabras del narrador y en las que ellos pronuncian en el curso de la acción, llegan a asumir vida propia, se rebelan frente al destino que quiere imponerles el autor; por ello, bien dice Armando que él no sabe qué alternativa escogerá Pedro, su protagonista. Ello dependerá de una serie de factores relacionados con la personalidad del esposo engañado y del contexto en el que este actúa.

La continuación del diálogo constituye una suerte de “pensamiento en alta voz” no solo del creador de la ficción sino de los invitados (hombres y mujeres) que participan en esta animada charla sobre la evolución de los sucesos y las consecuencias de estos. Y dado que la trama se ha detenido en un escollo y es necesario avanzar, Armando interviene para justificar la necesidad de que el relato avance:

“-Se dice, en todo caso, que cuando surge un obstáculo en nuestra vida hay que eliminarlo, para restablecer la situación original. ¡Pero, claro, no se trata de un obstáculo sino de cuatro! Si solo existiera un amante no vacilaría en matarlo...”³⁵³.

³⁵¹ Ibídem (1995: 158).

³⁵² Julio Ramón Ribeyro (1987: 108)

³⁵³ Julio Ramón Ribeyro (1987: 108).

3.3.3. No uno sino cuatro amantes

Con estas palabras, el autor anfitrión alude a la naturaleza del relato: este, en general, gira alrededor de uno o más problemas, los cuales se presentan desde el inicio de la trama o en el desarrollo de la misma. Quienes se ven afectados por dichos problemas (los personajes) luchan, en efecto, por solucionarlos y esta pugna entre fuerzas opuestas es la que genera la tensión, el suspenso que hacen interesantes a las narraciones. Pero a veces, como en este caso, las soluciones parecen no ser las más adecuadas en relación con el propósito de “restablecer la situación original”.

Es esta cuestión la que examinan el autor y sus invitados: aun en el plano de la ficción resulta peligroso recurrir al crimen como solución. No solo eso, sino que dada la existencia de cuatro amantes, si se elige asesinarlos se tendría que perpetrar igual número de homicidios. Armando resume la complejidad del dilema en que se encuentra, con las siguientes palabras:

“-Como comprenderán, matar a uno de los amantes no resolvería nada, pues quedarían los otros tres. Y matar a los cuatro sería ya un delito muy grave, una verdadera masacre, que le costaría la pena capital. En consecuencia, Pedro descarta la idea del crimen”³⁵⁴.

Estas reflexiones son interesantes porque revelan la conciencia de Armando, de que aun cuando esté hablando de un mundo ficticio, las acciones virtuales que realizan los personajes están sometidas a una evaluación por parte de la sociedad en la que viven los seres de ficción creados por el autor. Por ello es que este se preocupa por la suerte de Pedro, pues “sabe” que cometer un delito (“asesinar a otra persona”) acarrea una sanción muy grave, que podría ocasionar la pérdida de la “vida” del esposo engañado. Pero, como de acuerdo a la lógica de los sucesos, la trama no puede detenerse, el autor está obligado a encontrar una alternativa que permita el desarrollo de la acción. Y en este dilema, Armando inventa una salida al escollo, aunque se cuida de atribuírsela a Pedro, como si fuera este quien hubiera maquinado tamaña solución, que libra al protagonista de ser él mismo el que haga justicia por sus propias manos. La salida es sorprendente, pero imaginativa y tiene su lógica, como se verá en el diálogo que

³⁵⁴ *Ibidem* (1987: 108).

transcribiremos, para luego analizarlo pues es sumamente importante desde el punto de vista teórico:

“-Entonces se le ocurre una idea genial: **enfrentar a los amantes, de modo que sean ellos quienes se eliminen**. La idea la concibe así: puesto que son cuatro –y comprenderán ahora por qué ese número me convenía-, **haré una especie de eliminatorias, como en un torneo deportivo. Enfrentar a dos contra dos y luego a los dos ganadores, de modo que por lo menos tres queden eliminados...**

-Eso me parece ya novelesco –dijo Carlos-. ¿Cómo diablos hace? En la práctica no creo que funcione.

-Pero estamos justamente en el mundo de la literatura, es decir, de la probabilidad. Todo reside en que el lector crea lo que le cuento. Y éste es asunto mío”³⁵⁵.

Este pasaje es ilustrativo porque muestra el lado oculto del trabajo de un creador literario. Contra lo que pueda suponerse, el desarrollo de la trama está lleno de obstáculos y exige que el autor recurra a todo su bagaje vital, cultural y técnico a fin de hacer progresar la historia hasta su desenlace. Y en ese trance, y ante una dificultad como la que se les presenta al escritor Armando y a Pedro, su protagonista, la salida consiste en resolver el asunto de los cuatro amantes mediante una contienda de tipo deportivo que lleve a la eliminación física de los mismos.

3.3.4. El mundo de la literatura y la probabilidad

Esta “solución” le parece inviable a uno de los interlocutores por su carácter “novelesco”, que en este caso equivale a decir, de acuerdo al objetante, que lo “pensado” por Pedro es absurdo o disparatado, por lo cual considera que “en la práctica” no va a funcionar. Este razonamiento revela que en la mente de Carlos se ha producido una confusión entre el **plano de lo real** y el **plano de lo literario**, o que pretende juzgar a este último con las leyes del primero, lo que ocurre con frecuencia entre lectores comunes y corrientes.

³⁵⁵ *Ibíd*em (1987: 109). Todos los subrayados en negrita son nuestros.

A su vez, Armando defiende los fueros del “**mundo de la literatura**”; y al afirmar que este se rige por el criterio de la “probabilidad” está señalando que una obra artística no puede evaluarse con el rasero de la realidad o el de la verdad, sino con el de lo “verosímil”³⁵⁶, que es la ley esencial del arte verbal. Como lo señala la acepción básica del término, la obra debe dar la apariencia de lo verdadero, aunque su naturaleza sea ficticia; pero como señala Armando “todo reside en que el lector crea lo que le cuento. Y éste es asunto mío”. En efecto, el éxito consiste en que el receptor acepte lo que se le cuente y disfrute con ello; o aunque sepa que lo que se le relata es algo ficticio, eso no le impide identificarse, emocionarse con el “mundo posible” que le propone el narrador. Y ello ocurre con otras artes similares a la literatura: el teatro, el cine, etc.

O como dice un crítico, “en la literatura todo está permitido, menos aburrir al lector”³⁵⁷. Entusiasmado por lo original de su estrategia narrativa que consiste, como hemos visto, en hacer que los rivales de Pedro se liquiden entre sí, Armando explica a sus interlocutores el modo en que su protagonista, mediante un hábil manejo de “cartas anónimas o llamadas telefónicas u otros medios” logra envolver a los amantes en un clima de sospechas y de sentimientos exaltados que provocará una cadena de crímenes, tal como había planeado Pedro.

Para convencer de la viabilidad de su plan, Armando ofrece a sus interlocutores información adicional acerca de los sentimientos, pasiones y celos que envuelven a los amantes de la mujer, a quien llama, por convención, Rosa, y señala que esta vorágine de feroz enamoramiento garantiza el cumplimiento de todos los asesinatos previstos hasta que queda uno solo, a quien Pedro mata, y como se trata de un solo crimen recibe una sanción más benévola, y logra el objetivo de “eliminar los obstáculos que contrariaban su amor”.

Empero ante una nueva objeción de otro de los interlocutores, Óscar, en el sentido de que el plan de Pedro “en la práctica no funcionaría”, Armando sorprende a su auditorio al aclarar que el marido engañado no ha llevado a la “realidad” lo previsto, pues “Eso de enfrentar a los amantes con el fin de que se exterminen no es viable, ni en la realidad ni

³⁵⁶ Que tiene apariencia de verdadero. Creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad.

³⁵⁷ Esto lo afirma un estudioso de *El nombre de la rosa* (1980), de Umberto Eco, novela histórica en la que se comprueba que hay muchos elementos de ficción que hacen más interesante la trama y que el lector acepta y disfruta. Igual ocurre con una obra como *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez.

en la literatura”³⁵⁸. Esta última afirmación se contradice con una anterior, en la que sostenía que “todo reside en que el lector crea lo que le cuento. Y éste es asunto mío”. Ante la demanda de sus lectores por saber cómo continuará el relato, lo que revela que les ha interesado, por el suspenso que ha logrado generar en la mente de aquellos, Armando vuelve a recordar “que el relato no está terminado. Por eso mismo se los cuento. ¿No se les ocurre nada a ustedes”³⁵⁹.

El intercambio de puntos de vista continúa, y lo singular es que la propia esposa del escritor, Bertha, interviene para contestar la pregunta proponiendo como solución el divorcio por ser lo “más simple”; pero Armando rechaza esta salida basándose en una serie de argumentos y ensaya otras posibilidades, como la de expulsar “a Rosa de la casa, luego de demostrarle e increparle su traición”. Otro de los dialogantes coincide con esta fórmula porque castiga la deslealtad; pero el propio Armando reniega de lo que él mismo había imaginado, pues poniéndose en el “pellejo” de Pedro, recuerda que este no podría soportar la expulsión “puesto que lo que él desea es retenerla”; además que “expulsarla sería hacerla aún más dependiente de sus amantes, arrojarla a sus brazos y alejarla más de sí”³⁶⁰.

Siempre en nombre de Pedro, Armando sigue examinando los “pros” y los “contras” de una serie de opciones que están en el tapete en un caso como este. Así, por ejemplo, conversan sobre lo que ocurriría si es que Pedro se va de la casa, pero ante una nueva interrogante de su esposa Bertha, Armando descarta que el esposo engañado se vaya de la casa, pues sería inconveniente por varias razones; una de ellas es que Pedro “viviría siempre atormentado por el recuerdo de su mujer infiel y por el gozo que seguiría procurando y obteniendo del comercio con sus amantes”³⁶¹.

La conversación acerca de las alternativas que tiene Pedro para solucionar el problema de la infidelidad de su esposa continúa muy dinámica, con el tono de un animado, polémico y paradójico examen de las posibilidades, y en el que Armando lleva la voz cantante, porque él es el que plantea las variantes, las explora, las pone en consideración de sus interlocutores, hace que estos se entusiasmen con las propuestas; pero después, él mismo se encarga de descartarlas o de descubrir sus inconvenientes. Armando practica, pues, un juego intelectual que desconcierta a sus contertulios y los tiene en una especie

³⁵⁸ Julio Ramón Ribeyro (1987: 110).

³⁵⁹ *Ibidem*, 110.

³⁶⁰ *Ibidem*, 111.

³⁶¹ *Ibidem*, 111.

de limbo, sin saber cómo avanzará la historia y cómo podría concluir. Cabría decir que el escritor anfitrión emplea a sus amigos como una suerte de conejillos de indias.

3.3.5. Una teoría sobre el esposo y los amantes

Por ejemplo, después de haber desechado la alternativa de la fuga, la retoma para examinar “una variante que me seduce”. Para que sus oyentes admitan la validez de lo que está tramando, Armando elabora una suerte de teoría acerca de las semejanzas y diferencias entre el esposo y los amantes. Su punto de vista es que estos últimos no son necesariamente mejores que el primero en ninguno de los planos de la relación con la mujer. Lo que puede constatarse, argumenta Armando, es que los esposos, por vivir juntos, caen en la rutina y su trato se ve contaminado y desvalorizado por la multiplicidad y variedad de conflictos cotidianos.

En cambio, afirma, las relaciones entre la mujer y el amante tienden a ser más plenas y menos conflictivas pues “se dan exclusivamente en el plano del erotismo. La mujer y el amante se encuentran solo para hacer el amor, con exclusión de toda otra preocupación”³⁶². A partir de este razonamiento, Armando considera que si el marido se fuera de la casa, la relación podría mejorar pues la rutina desaparecería, con la posibilidad de redescubrir el placer³⁶³. En cambio, los amantes se tendrían que hacer cargo de los problemas cotidianos y con ello las relaciones amorosas se verían perturbadas y aun destruidas. En suma, lo que está proponiendo Armando es un cambio de roles, provocado por esta curiosa estrategia del marido engañado³⁶⁴. Veamos la conclusión del razonamiento en las palabras del propio escritor:

“Pedro, al alejarse de su mujer, se acercaría en realidad a ella, pues los amantes terminarían por asumir el papel de marido y él el del amante. Al convivir más estrechamente con los amantes, gracias a la partida de Pedro, y al ver a este solo

³⁶² *Ibíd.*, p. 112

³⁶³ Un ejemplo de que esta situación se da en el mundo real, es una carta en que un lector hace una afirmación y una pregunta al redactor encargado de esta página dedicada a temas sentimentales: “Estoy separado de mi esposa, pero la sigo viendo a escondidas y el sexo es mejor que nunca. ¿A qué podría deberse? Revista *Somos de El Comercio*. Lima, 15/2/09. N° 1158, *Campo de Venus*, p. 100.

³⁶⁴ Esta curiosa estrategia puede apreciarse en el relato “*El faro*” del gran escritor mexicano Juan José Arreola. El amante y narrador del mismo muestra su desconcierto al comprobar que el marido engañado acepta la relación y facilita la infidelidad. Esto ocasiona que la relación prohibida pierda su encanto y se vuelva rutinaria. Cfr. *Confabulario personal*.

ocasionalmente, la situación se invertiría y en adelante irían a los amantes las espinas y al marido las rosas. Es decir, Rosa donde Pedro”³⁶⁵.

La brillantez argumentativa y persuasiva de Armando despierta, una vez más, el entusiasmo de Óscar, quien destaca la clase de estrategia puesta en juego por Pedro, y que consiste en “invertir los papeles, gracias a una retirada estratégica”. Y, como también es previsible, Armando se encarga de evidenciar los puntos débiles de la solución basada en una fuga relativa de la mujer.

Dado que el proceder del anfitrión en relación con sus interlocutores es reiterativo, cabe preguntarse por la razón última de esta manera de jugar con la historia que tiene entre manos. En realidad, podríamos subrayar que Armando es un tipo especial de escritor, pues a diferencia de otros que prefieren desarrollar la trama en la soledad de su gabinete de trabajo, él gusta de compartir la construcción de la trama con un grupo de personas que son una suerte de lectores privilegiados, porque ayudan al escritor con sus objeciones y aprobaciones y le permiten a este compulsar la solidez, la credibilidad de las alternativas que va ideando para dar cima a su narración.

Por ello, cada vez que termina de explorar una posibilidad, con lo cual crea en los oyentes una sensación de que el relato está en “un callejón sin salida”, saca del sombrero de su mente, cual prestidigitador, una nueva “solución” y la somete al escrutinio de sus interlocutores. Eso es lo que observamos cuando luego de haber hecho añicos la viabilidad de la alternativa que entusiasmó a Óscar, sorprende a su auditorio con la tesis de que aún existe otra: la de que Pedro acepte la infidelidad de Rosa y continúe viviendo con ella y compartiéndola con el resto de amantes.

Armando se encarga, como ha venido haciéndolo, de presentar de manera atractiva y hasta humorística la figura de Pedro en su papel de marido engañado que “aceptaría tener en la cabeza un par, o mejor dicho, cuatro pares de magníficos cachos”³⁶⁶ y pasar a formar parte resignadamente de la corporación de cornudos que, como es sabido, es una corporación infinita”³⁶⁷.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 113.

³⁶⁶ Un relato de Juan José Arreola, “Pueblerina” presenta a un personaje, Fulgencio, adornado con cuernos no imaginarios sino reales, a causa de la infidelidad de su esposa. Cfr. *Confabulario personal* (1952).

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 114.

Esta imagen, nada edificante para los amigos de Armando, que, además, están acompañados de sus esposas, provoca una reacción de rechazo de parte de Carlos y de Óscar; ambos manifiestan que no aceptarían semejante rol y advierten de ello a sus cónyuges; las cuales constatan el machismo de sus parejas.

La discusión alrededor de esta incómoda alternativa continúa pues Armando insiste en destacar sus ventajas, y a su vez, sus amigos e interlocutores la rechazan por lo que significa de humillante para el orgullo masculino. Uno de ellos (Carlos) hace un recuento de todas las opciones descartadas hasta el momento y concluye que Pedro, el protagonista, “se encuentra metido en menudo lío”. El escritor retruca que aún queda “un recurso directo, limpio: **suicidarse**”. Curiosamente las tres mujeres que asisten al diálogo, entre las que está Berta, la esposa de Armando, se niegan unánimemente a aceptar. Y una de ellas, Irma, no solo protesta contra el suicidio, pues Pedro le “cae simpático”, sino que pide a Berta que convenza a Armando para que no “mate” a su personaje principal.

3.3.6. La opción del suicidio y lo melodramático

La esposa del escritor considera que no lo hará y para justificar su creencia esgrime dos argumentos que son interesantes desde el punto de vista estético. Según el primero, si Armando eligiera la opción del suicidio para su criatura, “el relato se convertiría en un vulgar melodrama”. Y según el segundo, “Pedro es demasiado inteligente para suicidarse”. Óscar cuestiona la validez de esta última afirmación pues sostiene que Berta no puede asegurar que Pedro sea inteligente o no; “es una suposición tuya”, le dice, y con ello está aludiendo a la autonomía y misterio del alma de los personajes literarios que no pueden ser manipulados ni por el propio autor ni tampoco por los lectores. Uno y otros tienen que aceptar la libertad de estos seres de ficción.

En cuanto a la relación suicidio y melodrama establecida por Berta, Armando vuelve a encender la polémica al establecer que él no rechaza el “suicidio” porque implique “un desenlace melodramático. A mí me encanta el **melodrama** y pienso que nuestra vida

está hecha de sucesivos melodramas”³⁶⁸. Este intercambio de puntos de vista es interesante porque revela que los personajes de “La solución” manejan categorías estéticas de plena vigencia en el momento actual, y no podía ser de otro modo considerando que todos pertenecen al mundo de la literatura, aunque en roles diferentes: uno como autor (Armando) y los demás (su esposa e invitados) como avezados lectores. Para profundizar en algunas ideas acerca del término que ha suscitado la animada discusión, partamos de una definición extraída del Diccionario de la Lengua, según la cual: “melodrama (es una) obra teatral, cinematográfica o literaria en que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos. Narración o suceso en que abundan las emociones lacrimosas”³⁶⁹. En este contexto, la observación de Berta establece de modo tácito una distinción entre la **literatura culta**, seria o canónica y la **literatura melodramática**. Según este deslinde, cada una de ellas se maneja con ciertos códigos de todo tipo, establecidos por la tradición o el canon académico respectivo. Si la primera adopta un código o un motivo de la otra (por ejemplo, el suicidio) corre el peligro de perder su estatus y convertirse en la otra, lo cual, de acuerdo al enfoque de Berta implicaría una degradación. Desde ese punto de vista, la esposa del escritor participaría de una concepción elitista o conservadora de lo artístico porque no admite la posibilidad de que la literatura culta pueda apropiarse de recursos de la otra sin perder su categoría o alto nivel.

Frente a esta posición tradicional de Berta, Armando, su esposo y autor del relato que está en plena elaboración, enarbola un punto de vista favorable a lo melodramático, pese a que parece pertenecer a los predios de la literatura culta. En efecto, él rechaza la “solución” del suicidio porque la considera desventajosa para Pedro, su protagonista, pues le cierra toda posibilidad de retroceder; pero no porque elegirla implique caer en los dominios de lo melodramático. Armando se declara admirador de este tipo de obras y va más allá al plantear que incluso la “vida real” de todos y cada uno de los seres humanos “está hecha de sucesivos melodramas”. Con estas opiniones, el escritor del relato “La solución” se adhiere al pensamiento de algunos escritores hispanoamericanos del mundo real (académicos por añadidura) que sin dejar de reconocer el alto valor que tiene la literatura culta no desdeñan la existencia de la literatura de masas, aquella que

³⁶⁸ Ribeyro, Julio Ramón (1987: 115).

³⁶⁹ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. España, RAE, 2001, vigésima segunda edición, tomo 7, p. 1005.

se difunde a través de la radio, la televisión, el folletín, el propio libro, y en la que abunda el componente melodramático ³⁷⁰.

Conociendo el pensamiento de Ribeyro acerca de este tema, puede afirmarse que en este caso, Armando, el escritor ficticio del cuento que estamos analizando, expresa en alguna medida las ideas de Julio Ramón acerca de las relaciones entre la literatura culta y la literatura de masas en el contexto de sociedades periféricas como las nuestras, en las que los límites de lo culto y lo popular son muy sutiles y a menudo se producen obras híbridas, como lo ha señalado Néstor García Canclini, otro estudioso de estos temas fronterizos propios de la sociedad latinoamericana ³⁷¹.

Volviendo al relato de Ribeyro y luego de esta pertinente digresión acerca de lo melodramático, vemos que los personajes siguen enfrascados en un diálogo que evalúa las ventajas y desventajas del suicidio sin llegar a una conclusión que satisfaga a todos. En esas circunstancias, y ya que el tiempo ha avanzado y como Armando encuentra súbitamente una solución adecuada para el problema subsistente, Óscar señala que ellos sí han hallado una salida a su problema real (ya es tarde y al día siguiente tienen que ir al trabajo): “¡irnos al tiro!” ³⁷².

Armando los retiene aún algunos momentos más y para ello recurre a una posibilidad no mencionada y que serviría para que Pedro, el protagonista, salga de la situación de crisis en que está. La enuncia en estos términos: “Que Pedro llegue a la conclusión de que Rosa no le es infiel, que todas las pruebas que ha reunido son falsas. Ustedes saben bien, tratándose de un asunto como éste la única prueba es el flagrante delito. Todo lo demás –cartas, fotos, testimonios- es recusable” ³⁷³.

Como era previsible, esta salida de Armando causa una decepción en sus oyentes, en particular en Óscar que se queja de que el anfitrión los haya tenido dando vueltas en torno a un problema inexistente. Los demás comparten el reclamo y anuncian su partida

³⁷⁰ Entre ellos se puede citar a Carlos Monsiváis, de México, (Cf. Wikipedia, en Google. Consultada el 19 de febrero de 2009) y Jesús Martín Barbero, de Colombia. De este último se puede consultarse libro: *De los medios a las mediaciones*. México, Gustavo Gili, 1987.

³⁷¹ Néstor García Canclini ha publicado valiosos libros acerca de nuestra cultura latinoamericana y ha acuñado el concepto de lo híbrido. Cf. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.

³⁷² La expresión “¡irnos al tiro!” es de carácter coloquial y significa “¡irnos pronto!”; pero la palabra “tiro” adquirirá otra connotación como consecuencia de algunos hechos que ocurren un poco más adelante.

³⁷³ Ribeyro, Julio Ramón (1987: 116).

de la casa haciendo votos para que cuando se vuelvan a reunir “hayas terminado tu relato y nos lo puedas leer”. El anfitrión cierra el diálogo afirmando que:

“-Los relatos que más nos interesan son por lo general aquellos que nunca podemos concluir... Pero esta vez haré un esfuerzo para terminarlo. Y con la buena solución”³⁷⁴.

Este enunciado es importante porque es el último en el que se alude al relato que ha sido motivo de conversación dominante durante el tiempo en que han estado reunidas las tres parejas. De modo que todos los personajes dejan de pensar en la historia y en los seres de ficción del relato inconcluso de Armando. Y pasamos plenamente al nivel de realidad realista que es el que corresponde a los breves momentos que los visitantes esperan que Armando retorne de otro ambiente de la casa con sus pertenencias para despedirse y poder marcharse de una vez.

3.3.7. La infidelidad en la ficción y en la realidad

En esta parte de nuestro análisis tendríamos que hacer algunas observaciones con respecto a cómo se relacionan los niveles de realidad en un relato, asunto que Mario Vargas Llosa aborda en uno de sus ensayos acerca del tema³⁷⁵. El escritor peruano indica que, en general, en una obra existen un nivel de realidad realista y otro de realidad fantástica y que a lo largo de la historia se pasa de uno a otro nivel. Pero en “La solución” observamos que si bien se produce un tránsito de niveles, ambos tienen un carácter realista en lo esencial y el único elemento que pone en peligro este carácter es lo melodramático, que según Armando no es algo ajeno a la vida real; todo lo contrario, es un componente de esta.

Ubicados, pues, en el nivel realista donde ya solo existen los “seres reales” que han tomado parte de la interesante conversación literaria y mientras se ponen de acuerdo sobre el lugar y fecha de la próxima reunión, un hecho inesperado rompe la tranquilidad: un disparo que parece provenir del lugar donde supuestamente estaba Armando deja a todos “paralizados”. Y poco después aparece el escritor con un semblante pálido.

³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 117.

³⁷⁵ Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un novelista*. Barcelona, Ariel, 1997.

Como era esperable, se produce un diálogo acerca de lo que acaba de ocurrir: el escritor atribuye la causa del hecho a las simples coincidencias entre pequeñas acciones; mientras que Óscar además de quejarse por el susto que acaban de pasar, censura la negligencia del anfitrión y le recomienda estar más atento. Armando minimiza el reproche de su amigo indicando que no “hay que exagerar. Después de todo no ha pasado nada”. Se ofrece a acompañar a sus amigos y luego retorna a la casa donde ya solo están él y su esposa Rosa.

Se produce un breve diálogo que permite ilustrar las diferencias entre las preocupaciones de uno y otra, porque mientras ella renuncia a poner orden en la sala pues aduce estar muy cansada, él indica que está con fuerzas para seguir despierto, además la conversación le ha proporcionado “nuevas ideas” y se propone volver a sus originales para trabajar en ellos durante algún tiempo. Y solicita la opinión de su esposa acerca del relato. Pero ella se niega a hacer algún comentario sobre “eso” pues reitera estar cansada aunque promete conversar al día siguiente. Sorprende un poco esta frialdad de la respuesta de Rosa pues podría haber felicitado a Armando para halagar su ego de creador. En vez de ello, su palabra es cortante y revela la existencia de una tensión entre ambos.

El narrador da cuenta del retiro de la escena de Rosa y sigue a Armando en su recorrido hacia su lugar de trabajo y allí nos lo muestra dedicado durante un buen tiempo a las tareas de revisión y de corrección del “manuscrito”, luego de lo cual se dirige al dormitorio y se concentra en la observación de ciertos rasgos de la figura de Berta (“sus rubios cabellos, su perfil, su delicado cuello, sus formas que respiraban bajo el edredón”). Después de esta breve contemplación, Armando abrió “el cajón de su mesa de noche, sacó su revólver y estirando el brazo le disparó un tiro en la nuca”³⁷⁶.

Este final violento del relato lleva al lector a establecer una relación entre la vida conyugal de Armando y Berta y el relato acerca de la infidelidad protagonizado por Pedro, Rosa y los cuatro amantes. La decisión del escritor de asesinar con un disparo a su esposa indicaría que aquél estaba pasando por un drama semejante al que vivía su personaje; pero a diferencia de este que no llegó a elegir una salida para solucionar su problema conyugal; en cambio, Armando escogió la “solución” de matar a Rosa, quien probablemente había cometido infidelidad contra su esposo. De modo que el relato en el

³⁷⁶ Ribeyro, Julio Ramón (1987: 118).

que trabajaba el escritor era, en alguna medida, la versión escrita de la dura experiencia del engaño que había descubierto y que quería castigar. Y lo hizo optando por una alternativa que se consideró aplicable para los amantes de Rosa, pero no para esta; en cambio, en la “vida real”, Armando no vaciló en liquidar a su esposa y procedió a sangre fría y no tuvo las consideraciones que sí observó con los personajes de su relato inconcluso. Esto indicaría las diferencias de temperamento entre Pedro y Armando pues mientras el primero nunca pensó en matar a su esposa y tratándose de los amantes buscó que ellos se eliminaran entre sí; el escritor anfitrión hizo “justicia” con sus propias manos, aunque la historia que él vivió no la conocemos sino a través del hecho violento que perpetró al final, que no podía ser gratuito; tenía que obedecer a alguna causa (la infidelidad de Berta).

La otra posibilidad de interpretación de la conducta de Armando es que este haya sufrido una confusión entre el plano de la vida real y el plano de la vida ficticia de sus personajes y que haya decidido “hacer pagar” a Berta, su esposa, las faltas contra la fidelidad cometidas por Rosa, el personaje que en esta narración encarna a la mujer infiel, como las heroínas de la literatura que Armando admira y que lo han llevado a crear esta historia de final trágico, también melodramático, porque el asesinato de la infiel por el marido también configura una de las opciones que emplea la literatura de masas y se produce con mucha frecuencia en la vida real, como lo atestiguan las páginas de la crónica roja que aparecen en muchos diarios de las ciudades latinoamericanas³⁷⁷.

3.4. “Té literario”³⁷⁸ : el escritor, la obra literaria y los lectores

Mientras en los tres relatos analizados en las páginas anteriores, el mundo de la literatura es mostrado a través de la presencia física y protagónica de los escritores (el álter ego de Julio Ramón, Mario y Armando), quienes son los ejes de las historias contadas por los respectivos narradores; en “Té literario”, dicho mundo supone ciertamente la existencia y la obra literaria de un escritor famoso (Alberto Fontarabia), pero los protagonistas concretos de los sucesos que presenta este relato son varias

³⁷⁷ Y esto constituiría una ironía o una venganza de la realidad sobre Berta pues esta se burló de lo melodramático y ahora su esposo opta por una “solución” de ese tipo al asesinarla con o sin motivo para hacerlo.

³⁷⁸ En *Solo para fumadores* (1987:87-102).

personas comunes y corrientes (la mayoría, mujeres) que tienen en común ser lectoras y admiradoras del citado escritor, y por ello están reunidas en la casa de una de ellas, Adelinda, y esperan la inminente llegada de Fontarabia, para conversar con él y compartir un té literario.

3.4.1. Alberto Fontarabia: el escritor famoso que nunca llega

Según versión que todos los presentes manejan, Adelinda es amiga cercana del esperado escritor y ese vínculo le ha permitido invitarlo a su casa para que pase algunas horas en compañía de un grupo de entusiastas admiradoras del escritor, quienes desean tenerlo cerca, tratarlo y conversar acerca de su vida y de su obra. El relato focaliza las acciones y los diálogos que sostienen todos los que participan en este “té literario” mientras aguardan la llegada del famoso invitado. Pero para frustración de la dueña de casa, su sobrina y demás invitados, el esperado Fontarabia nunca llega a la reunión; lo que no impide que la conversación gire alrededor de la imagen que sus admiradores tienen de él y de su conocida obra literaria. Y, a la vez, el dinámico y por momentos tenso intercambio de juicios y comentarios de los personajes permite que nosotros los lectores conozcamos la psicología, tipología, costumbres y expectativas de este conjunto de seguidores de un hombre que encarna la literatura en su más alta expresión: la del escritor consagrado, cuya vida y obra son del dominio público y por tanto está sujeto a la atención y de la crítica de quienes son parte esencial de este mundo: los lectores.

Sigamos los grandes momentos de esta historia en la que, como hemos señalado, los protagonistas son personas que se interesan por los escritores y sus obras literarias y anhelan tener la experiencia de estar cerca de sus admirados creadores. Es justamente esta situación (la inminente llegada del invitado de honor), la que crea la atmósfera de agitación y de ansiedad en el “living”³⁷⁹ de la casa de Adelinda, la amiga de Fontarabia y anfitriona del evento³⁸⁰ literario y amical. La dueña de casa se preocupa de que todos los detalles estén listos para recibir al invitado de lujo.

³⁷⁹ “Living”: palabra inglesa que se puede cambiar por cuarto de estar, sala o estar”. Cfr. Ávila, Fernando (2002: 138).

³⁸⁰ La palabra evento “originalmente se refería solo a eventualidad, es decir, “hecho no programado”. Hoy también tiene el significado de “certamen programado de índole social, académica, artística o deportiva”. Cfr. Ávila, Fernando. Op. Cit. p. 86.

Y la interacción entre los asistentes al té se desencadena con una pregunta motivadora lanzada por Adelinda a los demás: “-Supongo que habrán leído *Tormenta de verano*”. La interrogante actúa como un verdadero reactivo pues a través de las respuestas que se producen inmediatamente podemos conocer el perfil de las principales participantes de la historia, es decir, de las lectoras más experimentadas y versadas en la obra de Fontarabia. Ellas son, en el orden de aparición de las respuestas, Rosalba y Zarela, que, además, tienen opiniones divergentes.

Rosalba aprovecha la pregunta para señalar que no solo ha leído la obra de Fontarabia sino que la considera “su mejor novela”, y resalta dos de sus cualidades en tono muy enfático: “¡Qué estilo, qué sensibilidad!”³⁸¹. A su vez, Zarela se permite discrepar de lo que ha establecido sentenciosamente la anterior interlocutora. Apreciemos literalmente lo que propone:

“-Yo no diría que es una novela –dijo doña Zarela-; para mí es un poema. A eso se llama poema. En prosa, si quieres, pero poema”³⁸².

3.4.2. Las lectoras experimentadas (Rosalba y Zarela)

Este primer intercambio de puntos de vista acerca de la misma obra literaria de un escritor consagrado es expresión de la libertad de que gozan los lectores para manifestar sus apreciaciones (positivas o negativas) acerca de aquella. Y por el tipo de juicios emitidos podríamos asumir que Rosalba es una lectora con un buen nivel de competencia literaria pues se pronuncia sobre aspectos especializados (el estilo) o elementos cuya percepción supone un gusto o una formación estética particular (la sensibilidad)³⁸³.

Por su parte, Zarela no le va a la zaga en cuanto a conocimiento específico de lo literario, pues se atreve a cuestionar la ubicación de *Tormenta de verano* dentro de un género narrativo muy prestigioso (la novela) y propone situarla en los dominios del

³⁸¹ A lo largo de nuestro trabajo hemos visto la gran importancia que tiene el estilo para el escritor Ribeyro. Este concepto no solo está en sus ensayos sino en sus ficciones, como en “*Té literario*”.

³⁸² Ribeyro, Julio Ramón (1987: 89).

³⁸³ Según el diccionario, “sensibilidad” es “propensión natural del hombre a dejarse llevar de los afectos de compasión, humanidad y ternura”. Cfr. RAE. *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo 9, p. 1390. Empero, este término tiene otras acepciones en el campo artístico o estético. Véase diccionario de sentimientos.

género lírico (“es un poema”). Y avanzando más en su singular apreciación de lectora ilustrada señala implícitamente que no es un obstáculo para considerarla como tal especie lírica el estar escrita en prosa, pues a través de esta también se crea poesía. Este criterio coincide con el de la teoría y de la crítica literaria actuales, las que consideran que la prosa y el verso no son sino vehículos o medios expresivos a través de los cuales se puede crear una obra que pertenezca a un género o a varios a la vez³⁸⁴.

Lamentablemente, esta discusión sobre la ubicación de la obra de Fontarabia en uno u otro género o en ambos (en lo narrativo y en lo épico a la vez) no continúa, pues la intervención de Sofía, la sobrina de Adelinda, la dueña de casa, hace que la conversación gire hacia otro aspecto de la amplia y diversa agenda implícita que se establece cuando un grupo de personas conversan acerca de la literatura. Pero esta diversidad enriquece el mundo del relato.

3.4.3. La foto y la entrevista de Fontarabia en el periódico

En efecto, la discusión teórica que enfrenta a Rosalba y Zarela se interrumpe (será retomada más adelante) porque Sofía que, sin duda es más joven que las anteriores, introduce un objeto cultural –el periódico– en la conversación y lo muestra a las demás para fijar la atención en Alberto Fontarabia, personaje que por ser famoso es centro de atención del periodismo, pues en el ejemplar que esgrime la sobrina de Adelinda hay una página del mismo en la que aparece una foto y una entrevista al escritor a quien esperan. Las preguntas que hace Sofía aluden a uno y otro “material” informativos dedicados a presentar a Fontarabia a los lectores del “periódico”.

El primer “material” que concita la curiosidad de la joven es la foto. Y lo que le interesa saber es si el ser real (que su tía conoce) “se parece o no” al de la reproducción fotográfica. La respuesta de Adelinda es que “un poco”, pues “debe ser una foto reciente”. Y para justificar el tenor de su declaración confiesa que “hace años que no lo veo, desde que era un niño, salvo una vez que vino a Lima por unos días. Tiene la misma expresión, en todo caso”³⁸⁵.

³⁸⁴ Incluso la afirmación de Zarela de que *Tormenta de verano* es un poema (aunque esté escrito en prosa) puede interpretarse como que está tan bien escrito que tiene una calidad poética. Eso se dice, por ejemplo, de *Cien años de soledad*: que tiene o es poesía, sin dejar de reconocer su condición de novela.

³⁸⁵ Ribeyro, Julio Ramón (1987: 89).

Como puede apreciarse, la participación de Sofía es relevante para constatar que el interés de los lectores (o de algunos) no solo está en la obra literaria (lo más importante) sino en la imagen física del que ha creado dicha obra. Y si no se ha tenido la oportunidad de tratarlo personalmente queda la posibilidad de conocerlo indirectamente a través de las fotos que aparecen en los periódicos³⁸⁶. En el caso particular de Sofía, ella puede, además, recurrir a su tía para averiguar si existe una correspondencia icónica entre la foto y el ser real que su tía conoce y conoció. Y a Adelinda le corresponde tratar de complacer la curiosidad de su sobrina.

Pero de acuerdo a lo que todos los asistentes a la reunión anhelan, en cualquier momento, ellos que solo han leído, visto la foto o leído las declaraciones de Fontarabia en la prensa, vivirán la experiencia única de conocer “en vivo y en directo” a este escritor famoso y de pasar con él unas horas, gracias a Adelinda que lo conoció en el pasado. De ahí el clima de curiosidad y de agitación que caracteriza a estos instantes previos a la aparición del invitado de honor.

Por otra parte, Sofía no solo hace un comentario sobre la fotografía de Fontarabia en el periódico sino que también se refiere a la entrevista que acompaña a aquella. Y esta es otra observación interesante porque remite al tema de los géneros que hay en el periodismo, de los cuales uno de los más conocidos y de mayor impacto en los lectores es, precisamente, la entrevista, a la que también se conocía con el nombre de reportaje, aunque en la actualidad, la teoría de los géneros periodísticos ya ha establecido los límites entre uno y otro³⁸⁷.

En la actualidad, y ya desde hace varias décadas, es habitual que los escritores concedan entrevistas no solo a la prensa escrita sino a la radial, a la televisiva y a las novedosas formas de comunicación que han surgido con las últimas innovaciones tecnológicas. Por ejemplo, Julio Ramón Ribeyro, a pesar de no haber sido muy dado a conversar formalmente con los periodistas, concedió un buen número de entrevistas a diferentes profesionales de la prensa. Entre ellas cabe citar las que dio a Jorge Coaguila y que han sido publicadas en un libro muy citado en este trabajo³⁸⁸. De hecho, las entrevistas cuando son bien realizadas son un material muy valioso para un mejor conocimiento del

³⁸⁶ De hecho, desde la aparición del periodismo moderno, y desde la incorporación de la fotografía a las páginas de las revistas y periódicos, los escritores han podido ser conocidos más ampliamente (aunque de modo indirecto) por sus lectores.

³⁸⁷ Gargurevich, Juan. *Los géneros periodísticos* y Martínez Albertos, J.L. (1993)

³⁸⁸ Coaguila, Jorge (2008:27-87).

autor y de su obra, porque las preguntas apuntan a buscar revelaciones y secretos sobre la vida y los libros publicados por el escritor.

Volviendo al relato “Té literario”, podemos apreciar que los personajes- lectores siguen con interés y toman muy en cuenta lo que dicen los escritores en las entrevistas. En el caso particular de Alberto Fontarabia, es Rosalba quien lleva la voz cantante para señalar que no solo ha leído sus declaraciones, sino que no deja “pasar una sola línea” del escritor sin leerla. Y de lo dicho por este, vemos que lo que más llama la atención es su respuesta a la pregunta de qué es lo que más desea: “Lo que más deseo es ser olvidado”³⁸⁹.

Esta última declaración de Fontarabia que también daba pie para algún comentario queda como un dato más y otros pequeños asuntos ocupan la atención de las que más participan de la conversación hasta el momento. Zarela, por ejemplo, sugiere poner música de Vivaldi porque según ella “sus libros tienen algo de vivaldiano”³⁹⁰. En cambio Rosalba, que casi siempre está en desacuerdo con aquella, descarta la sugerencia anterior y propone ocuparse del asunto de las preguntas. Agrega que ya tiene anotadas en su carnet “dos o tres cosas” que le interesaría saber. Sofía, a su vez, rechaza la oportunidad de las interrogantes y pide que no se acose al invitado. La dueña de casa interviene para integrar las dos propuestas pues considera que se le puede preguntar “algo, claro, pero que no parezca un interrogatorio”.

3.4.4. Los Noriega: invitados inoportunos

Como para no olvidar que estamos siendo testigos de una conversación cotidiana en la que los temas varían de modo imprevisto y se pasa de un nivel a otro con facilidad³⁹¹, el narrador da cuenta del siguiente motivo del diálogo que ocupa a las mujeres. Una de ellas (doña Zarela) critica con acritud a Adelinda por haber “invitado a los Noriega”, a quienes considera insoportables; en especial, centra su crítica en Gastón, el esposo, pues lo cataloga como indiscreto y teme que venga a la reunión trayendo “el libro ese que

³⁸⁹ Como hemos visto en el capítulo dedicado a *Dichos de Luder* (“Dicho 64”), el escritor a quien se atribuye los famosos “dichos” también escribe no para alcanzar la fama sino para ser olvidado.

³⁹⁰ El tema de la música y su relación con la literatura es otra constante en la narrativa de Ribeyro. Recordemos que Mario, en “Ausente por tiempo indefinido” subraya la importancia de la musicalidad en la prosa literaria; también Luder en *Dichos de Luder* advierte el vínculo que hay entre música y narración, aunque de modo irónico.

³⁹¹ Cfr. Pérez Grajales, Héctor (1995: 19).

publicó hace años, para que le dé su opinión y a lo mejor hasta para que le escriba un artículo. ¿No publicó un libro Gastón?”³⁹².

La respuesta a la pregunta corre a cargo de Adelinda, quien aclara que el susodicho no produjo un libro sino “una especie de separata con un poema épico, algo sobre Túpac Amaru, me parece”. Rosalba se suma al diálogo para manifestar su coincidencia con Zarela, pues según ella “Gastón se pone a veces pesado”, pero su esposa “es una huachafa: se da aires de gran señora”. La dueña de casa que ha reivindicado, desde un comienzo, su derecho a “invitar a quien quiera”, da por terminada esta discusión y recomienda no “empezar a rajarse”.

Desde el punto de vista de lo que concierne a los juicios literarios que emiten los personajes, cabe destacar su condición de personas ilustradas que están al tanto de la vida literaria de la ciudad hasta en sus aspectos de segundo orden, como ocurre con el comentario sobre Gastón a quien se atribuye, con cierta duda, el haber publicado “un libro” que parece haber pasado desapercibido y del que se habla de un modo despectivo. Incluso a través de la intervención de Adelinda queda descartada la condición de libro de la publicación de Gastón y solo se le atribuye un estatus menor: “una especie de separata”, lo cual habla de la precariedad del material.

Y en cuanto al género y al tema de lo publicado, la dueña de casa utiliza conceptos que solo una persona con un cierto nivel de formación cultural emplea con naturalidad. Ella habla de “un poema épico” acerca del héroe peruano Túpac Amaru (1741-1781)³⁹³. Estos dos últimos datos de carácter histórico-literario poseen un valor referencial pues remiten a la época del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) en el que se exaltó la gesta heroica del cacique de ascendencia incaica, José Gabriel Condorcanqui, más conocido como Túpac Amaru II, a través de poemas, o de afiches, billetes, monedas, banderolas que reproducían la imagen del caudillo con sombrero, cabello largo y un atuendo propio del siglo XVIII.

³⁹² Ribeyro, Julio Ramón (1987: 90).

³⁹³ El poema más conocido sobre Túpac Amaru II es el que creó el poeta peruano Alejandro Romualdo (1926-2008) y se llama “*Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad*”. Dicho texto que podía pasar como un “poema épico” fue publicado en el libro *Edición extraordinaria* (1958). No creemos, sin embargo, que el personaje de Rosalba tenga en mente ese texto, aunque en la época del gobierno nacionalista de Velasco Alvarado se volvió muy popular. Además, pensamos que Ribeyro debe haber tenido una mejor opinión de Romualdo que es uno de los grandes poetas peruanos del siglo XX, miembro de la generación del 50, como el escritor cuyos textos estamos analizando. Cfr. González Vigil, Ricardo (1999: 610).

Al lado de estos temas ligados a la literatura y a la historia del Perú, cabe destacar la presencia de un término empleado por Adelinda, “rajar”, y que se refiere a la costumbre de algunas personas de hablar mal o de desacreditar a otras sin que ellas estén presentes, como ocurre en este caso con los Noriega que también están invitados a la reunión pero aún no han llegado. Lo que es aprovechado, como se ha visto, para expresarse con dureza de la pareja y también de cada uno de ellos según hemos puntualizado.

3.4.5. El club del libro y la Alianza Francesa

Después de esta advertencia de Adelinda, por unos momentos, el narrador abandona el “living” y sigue a la dueña de casa y a Sofía hasta la cocina donde se produce otro breve diálogo que también es instructivo con respecto a los antecedentes de Rosalba y Zarela en tanto partícipes del mundo de la literatura. Ante la crítica de Sofía hacia las dos mujeres, su tía le informa que “Rosalba es una mujer muy culta, está abonada al Club del Libro, como yo, y no se pierde una conferencia en la Alianza Francesa”³⁹⁴. Por razones circunstanciales no tiene ocasión de señalar los antecedentes de Zarela, pero por lo poco que dice se advierte que es menos ilustrada que Rosalba.

Las instituciones que menciona Adelinda, sin duda, están ligadas al mundo de la literatura y reúnen a quienes son parte de él con sus respectivos roles: autores, críticos, lectores, etc. Los clubes del libro o del lector, como también se les llama, son un mundillo y en él se agrupan y hacen vida literaria personas de distinta edad, condición social, etc. que sienten inclinación por la lectura de libros, principalmente aquellos que son parte de la literatura. De modo que algunos de los personajes de “Té literario” pertenecen a esta institución que cumple un papel muy importante en relación con el conocimiento y disfrute de las obras artísticas creadas por los escritores de diversas literaturas. Incluso ocurre que muchos nuevos creadores salen de estas canteras literarias porque todo gran artista de la palabra tiene que ser antes un buen lector.

Por otro lado, es indudable que la Alianza Francesa, institución que existe en el mundo real, no solo se dedica a la enseñanza de la lengua francesa en los países donde está instalada, sino que ha cumplido y cumple una gran labor de proyección cultural, principalmente en el campo literario pues organiza recitales de poesía, presentaciones de

³⁹⁴ Ribeyro, Julio Ramón (1987: 91).

libros, conferencias de escritores o de críticos acerca de obras o de temas literarios, ciclos de películas basadas en novelas, funciones teatrales, etc. Por tanto, cuando Adelinda menciona de pasada la Alianza Francesa está hablando de la vasta actividad literaria que desarrolla esta institución, como también lo han hecho o hacen otras equivalentes.

La conversación de la tía y la sobrina se prolonga un poco más acerca de temas diversos, de los cuales los más relevantes son los que se refieren a dónde conoció a Fontarabia y al deseo que siente Adelinda de mostrarle sus poemas a su antiguo vecino. Sofía la alienta en ese afán y le recomienda no tomar en cuenta lo que puedan decir sus amigas, pues lo que importa “es que los lea Fontarabia”. Con ese acuerdo, las dos mujeres regresan al “living” para reencontrarse con las demás. Sin duda, como el tiempo avanza, los temas del diálogo están vinculados a la mejor manera de recibir al invitado.

Por ello, en ese momento se echa de menos la presencia de una cámara de fotos. Rosalba urge a la anfitriona a conseguir lo más pronto posible la cámara y el rollo para poder posar para la posteridad con Fontarabia, pues ella no se perdonaría el haber estado con su admirado escritor sin tomarse una foto. Y cuando Adelinda se disponía a mandar comprar el rollo, la presencia de un automóvil en la puerta hace creer a todos que por fin el invitado principal ha llegado. Pero las expectativas quedan frustradas: quienes están allí son los ya mencionados esposos Noriega.

3.4.6. La llegada de Gastón y de “Chita” Noriega

Durante unos breves instantes, el narrador focaliza a los nuevos personajes que se van a incorporar al desarrollo de la acción y que le van a imprimir a la reunión una mayor dosis de conflicto de la que se ha observado. Lo primero que hace el narrador es describir a uno y a otra incidiendo en sus características físicas y en su modo de vestir, y, sin más preámbulo, registra un diálogo a través del cual se aprecia ciertas características de los personajes: el esfuerzo del esposo por hacer creer a los demás que ha leído *Tormenta de verano*, un ejemplar del cual porta en un paquete que ha traído consigo (para que Fontarabia se lo dedique); y el propósito de la esposa por desmentirlo y poner en evidencia que no ha leído la novela.

Terminado este enfrentamiento rápido entre los cónyuges, el marido se ve sorprendido por la curiosidad de Rosalba que quiere saber qué ha traído Gastón en el otro paquete que porta, pero antes de recibir la respuesta ella misma se adelanta a adivinar lo que tiene entre manos el recién llegado. Y lo hace en términos un tanto despectivos pues le dice que no es necesario que le conteste ya que: “debe ser tu cosa sobre Túpac Amaru”. Gastón protesta porque a su trabajo sobre el héroe peruano se le llame “cosa” y admitiendo, sin más remedio, la expresión peyorativa de Rosalba informa que ha traído cuatro ejemplares de su “cosa”: “una para Fontarabia, otra para la Biblioteca Nacional de París, otra para que se la entregue a Jean Paul Sastre” y otra para alguien que no recuerda.

Después de hacer un comentario sarcástico sobre la austeridad de los bocaditos que Adelinda ha puesto y de exigir que a él se le sirva un buen trago, Gastón repara en que Fontarabia aún no ha llegado y aprovecha su ausencia para decir que él tiene “que decirle unas cuantas cosas”. Se confiesa “su más grande admirador, pero tengo también mis propias ideas”. Esta última afirmación provoca una nueva crítica de su esposa y hace que Gastón, para desviar la ironía de su cónyuge, califique como “mujeres de letras” a las que están allí, incluyendo sin duda a la anfitriona.

3.4.7. La discusión sobre *Tormenta de verano*

La conversación adquiere un punto más alto a partir del momento en que Adelinda se dirige a Chita, la esposa de Gastón, y a partir de ese instante se genera una y larga y animada discusión acerca de la novela de Fontarabia, que hace recordar a la acalorada conversación del escritor Armando con sus invitados a propósito de la infidelidad de Rosa en el relato “La solución” que hemos analizado en páginas anteriores (Cf. 3.3.). El contenido de las intervenciones es muy rico literariamente hablando, y de lo dicho por cada uno de los participantes se desprende que Adelinda, Rosalba, Zarela y Sofía sí han leído con atención *Tormenta de verano*, mientras que Chita y Gastón solo intervienen para mostrar que no están al nivel de lectoras del resto³⁹⁵.

³⁹⁵ A propósito de este texto, un crítico señala lo siguiente: “En el cuento “*Té literario*”, los personajes discuten acerca de las diversas características de la novela *Tormenta de verano*. En realidad, se habla de *Crónica de San Gabriel*. Es una interpretación del autor por boca de otros. Un curioso truco narrativo”. Cfr. Coaguila, Jorge (2008: 104). Nosotros agregaríamos que estamos ante un caso de intertextualidad.

La diferencia en el nivel queda marcada cuando al comenzar la ronda de participaciones, Chita, luego de ver que la novela está en la mesa, le pide a Adelinda que le haga un “resumen”. Esta petición es, para Rosalba, un sacrilegio, algo inconcebible entre personas que aman la literatura. Apreciemos con sus propias palabras la contundencia de su indignación:

“-¡Pero qué cosas pides, Chita! –intervino doña Rosalba-. Como si se pudiera hacer un resumen de ese libro. Hay que leerlo de pi a pa. Cada frase... ¡qué digo!, cada palabra hay que saborearla”³⁹⁶.

Si hubiera que redactar un decálogo del buen lector o del lector ideal de una obra literaria habría que pedirle a este personaje de Ribeyro que lo haga, pues cada una de sus afirmaciones tiene un tono de sentencia o de mandato inapelable. En todo caso, es de destacar la importancia que le concede a la lectura y el que le otorgue una dimensión placentera, como en efecto ocurre con toda obra literaria que nos resulta memorable, ante todo por la riqueza de su construcción verbal, soporte de toda la arquitectura literaria.

El examen exhaustivo de la novela continúa con el plano de la historia en sí. Zarela confiesa sentirse intrigada por el final pues a ella no le quedaba claro si “¿Estaba o no Leticia enamorada de Lucho? Todo queda en lo vago, en lo confuso...”. En cambio, según Sofía “es clarísimo que Leticia estaba enamorada de Lucho. Lo que pasa es que nunca se lo dijo, por orgullo”³⁹⁷. Estas apreciaciones, de una y otra lectora de una misma obra literaria, demuestran que puede haber una gama variada de percepciones según la capacidad de comprensión del que se acerca y se enfrenta al texto.

Una nueva intervención de Zarela indica que el asunto sentimental no es el único que le provoca dudas. También la filiación de un personaje es motivo de confusión para ella y quien se lo aclara es Rosalba; pero Sofía interviene para invalidar dicha aclaración y plantear otra respuesta. Gastón se queda confundido con esta discusión y solo atina a culpar a su esposa por no haber “comprado la novela cuando te lo dije, (pues) ya sabría yo de quién era el hijo... Para esas cosas soy un verdadero Sherlock Holmes”.

literaria, es decir, de relación entre dos creaciones de un mismo autor. Cfr. Martínez Fernández, José Enrique (2001).

³⁹⁶ Ribeyro, Julio Ramón (1987: 94)

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 94.

Adelinda reaparece para descartar la importancia del asunto que se está tratando de aclarar y afirma que es más relevante “el clima, la atmósfera de la novela”. Gastón insiste en querer saber “¿de qué se trata la novela? Hasta donde leí, era algo que pasaba en una hacienda”. Las demás obvian la interrogante de aquél y ensayan respuestas acerca de lo que Adelinda ha subrayado como lo importante.

Y en esta instancia observamos que la caracterización de *Tormenta de verano*, de acuerdo con el clima o atmósfera, es tan variada como la psicología de los personajes que hablan sobre dicha obra. Para Rosalba, “es una **novela costumbrista**”; Adelinda la cataloga como “**psicológica**”, y doña Zarela sugiere que es “**social**”, “porque de hecho, hay de por medio un problema social...”. Sofía pretende zanjar la controversia indicando que para ella “todo es más simple. Es una **novela de amor**... de amor entre adolescentes”. En medio de esa discusión se inmiscuye Gastón con otra impertinencia, y su esposa vuelve a ponerlo en ridículo, aunque él no se da por aludido porque cuando parecía que por fin llegaba Fontarabia, pero no fue así, él confiesa que se había preparado “para emparar a nuestro escritor”, con una sola pregunta de esas que hacen pensar. Y como ve en la cara de su esposa una expresión de burla le responde con estas palabras no exentas de humor:

“-Tú eres la única acá que no cree que soy capaz de conversar con un escritor. Que dirija una fábrica de explosivos no quiere decir nada. Te he citado mil veces el caso de Alfredo Nobel”³⁹⁸.

Con esta intervención de Gastón y con la preocupación de Zarela por la tardanza del escritor, más su sugerencia de que se sirva el té, pues para ella “una cosa es el arte y otra la puntualidad”, y los comentarios a favor o en contra de este pedido concluye esta fase de la conversación. Pero, antes de ver de qué modo continúa con otros tópicos relacionados con el anterior, es pertinente detenerse en el análisis del sentido de las propuestas que han hecho las lectoras más competentes.

Los conceptos que han mencionado son categorías que se emplean en los dominios de la historiografía de la literatura y de la crítica literaria; lo cual revela, como hemos dicho, que estos personajes tienen un buen nivel de conocimientos sobre las obras artísticas.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 95.

Por ejemplo, la caracterización de *Tormenta de verano* como novela costumbrista supone ubicarla en una cierta tradición histórica-literaria de las letras peruanas y quien lo hace es Rosalba que parece ser una de las lectoras más ilustradas³⁹⁹. Las otras denominaciones encuentran su razón de ser en el hecho de que cada lector privilegia cierto aspecto de la novela y en base a ello la ubica en una tendencia determinada. Y por otra parte, las tres etiquetas (“sicológica”, “social” “de amor”) pueden muy bien coexistir porque en una obra es habitual que estas dimensiones se entrelacen. De hecho, en *Crónica de San Gabriel*, que es el libro que está detrás de esta discusión, se da esta concurrencia de temas psicológicos, sociales y sentimentales.

También hay que destacar la vehemencia con que cada una de las lectoras trata de imponer su punto de vista sobre lo que predominaría en la historia ambientada en una hacienda.

3.4.8. ¿Cómo es Fontarabia? ¿Qué piensa? ¿Cuál es su estilo?

Después de haber cambiado ideas acerca de la novela y de estar un tanto incómodos por la demora de Fontarabia, además de no ponerse de acuerdo si se sirve el té en ese momento o cuando llegue el invitado principal, la conversación se vuelve más espontánea porque ya no gira alrededor de aspectos de la novela sino de la propia figura del autor. Y la más asediada con las preguntas es Adelinda porque es la única que conoce a Fontarabia, y por eso le piden que cuente algún secreto “sobre su vida íntima o sobre su manera de escribir”, pero ella aclara que lo ha visto poco, y por tanto no puede satisfacer la curiosidad de sus invitados, en especial la de Rosalba, quien confiesa que a ella le “encantan los pequeños detalles de la vida de un artista, lo que no se cuenta sino en *petit comité*”.

Gastón, a su vez, manifiesta que a él no le interesan los detalles de la vida o del modo de trabajar del escritor, sino “las ideas. ¿Qué piensa, por ejemplo, de la función del escritor en nuestra sociedad? ¡Eso es algo que quisiéramos saber!”. Zarela le pide que él exponga su opinión acerca de esta cuestión. Pero quien contesta no es el aludido sino

³⁹⁹ Si se revisa algunas historias de la literatura peruana se comprueba que casi no se emplea la expresión de “novela costumbrista”. Por ejemplo, un historiador califica a *Crónica de San Gabriel* (1960) como una “novela de aprendizaje” o de la “decadencia”. Cfr. Higgins, James (2006:280).

Chita, su esposa, quien una vez más lo desacredita señalando que “Gastón no piensa. Ni sobre eso, ni sobre nada. Gastón sólo habla”.

Ante esta burla, Rosalba reivindica el derecho de hablar de todo el mundo, aun el del criticado, aunque aclara que se debe intervenir no para decir banalidades sino ideas elevadas, y por ello hace ingresar en la conversación un tema recurrente en la escritura creativa y ensayística de Ribeyro, según hemos visto más de una vez en páginas anteriores de este trabajo. Dicho tema es el “del estilo de Fontarabia”, que según Rosalba no ha merecido hasta ese instante ninguna apreciación.

Y aunque parezca irónico o paradójico, es Gastón el que acepta el reto de opinar sobre la cuestión en debate y repite sin más la conocida fórmula acuñada por el escritor francés Bufón: “-El estilo es el hombre. ¡Salud!”. Pero también interviene doña Zarela para contradecir a Rosalba porque, en efecto, ella ya había afirmado que el estilo de Fontarabia “es pura poesía”. Y para explicitar su juicio cuenta que ella lee “sus libros, no sé, como si estuviera leyendo los poemas de José Santos Chocano...”⁴⁰⁰.

Sofía, a su turno, expresa una opinión que es frecuente cuando se habla de la relación entre la novela y la poesía. Según ella, no cree “en los novelistas que escriben poéticamente”⁴⁰¹, y en cuanto a Fontarabia, considera que carece de estilo. Esta afirmación provoca la intervención de Rosalba que no puede admitir que alguien no tenga estilo. Todo el mundo el mundo lo tiene, “bueno o malo, pero lo tiene”. Y cuando va a tipificar el estilo del ausente, la interrumpe Adelinda para indicar que no hay un solo estilo sino varios: cambian de libro a libro “y según los temas que trate”.

De modo que el debate sobre la cuestión estilística lleva a que se fijen dos grandes posiciones: la primera sostiene que un escritor tiene un solo estilo identificable en todas las obras que ha publicado; la segunda posición plantea que un creador posee varios estilos, los que aparecen en los libros que da a conocer. Esta controversia es difícil de zanjar porque como se pregunta Sofía: “¿qué cosa es el estilo?”. Y esta duda no es patrimonio exclusivo de los seres de la ficción, sino de las personas reales que se

⁴⁰⁰ Como sabemos, José Santos Chocano (1875-1934) es uno de nuestros grandes poetas modernistas. Sin embargo, aunque gozó de un gran reconocimiento en vida y fue coronado en 1922 (el mismo año de la aparición de Trilce, de César Vallejo), en la actualidad no es muy apreciado por la crítica académica, pero sí tiene admiradores entre otro tipo de lectores. Un rasgo peculiar de su poesía es la musicalidad y la riqueza metafórica. Cfr. González Vigil, Ricardo. *Poesía Peruana Siglo XX /Del Modernismo a los años 50*. Tomo I. Lima, Petróleos del Perú, 1999, p. 95.

⁴⁰¹ A propósito de estas relaciones entre novela y poesía, Carlos E. Zavaleta (1999), ha acuñado el concepto de novela poemática y lo ha aplicado a varias obras de la narrativa peruana.

dedican a estudiar la literatura y que tampoco han llegado a esclarecer totalmente el sentido y alcances de este concepto tan importante en la literatura⁴⁰².

Quizá comprendiendo que ella es la llamada a responder a la crucial interrogante de Sofía, Rosalba (la lectora más ilustrada del grupo) se arriesga a proponer una definición que despeje las dudas que rondan a todos los asistentes a la reunión. Por ser muy clara y poseer una dosis de verdad, y porque en este caso, como dice Luder, no solo son importantes los conceptos sino también las formas (es decir, el contenido y la expresión) es mejor que oigamos lo que dice Rosalba:

“-Para mí el estilo es la manera como se ponen las palabras una tras otra. Unos las ponen bien, otro mal... Hay escritores que las amontonan así no más, digamos como las papas en un costal. Otros en cambio las escogen, las pesan, las pulen, las van colocando como, como...

-Como perlas en un collar –dijo Gastón-. ¡Muy original!”⁴⁰³.

Rosalba ha buscado ser lo más transparente y didáctica en su explicación de la esencia del estilo y consideramos que lo ha logrado, a tal punto que incluso Gastón ha colaborado con un símil que redondea la idea que ella tenía en mente. Y en efecto, el estilo es una operación de combinación de las palabras dentro de las oraciones y de las unidades discursivas mayores⁴⁰⁴. Esto implica que la autora de la definición centra su enfoque en lo **sintáctico**. Pero como sabemos también lo **semántico** cuenta, es decir no solo combinación sino también selección de términos apropiados a la intención comunicativa. Y a ello hay que agregar la dimensión **pragmática** que subraya la necesidad de considerar a los hablantes, la situación y otros factores contextuales cuando se construye un enunciado⁴⁰⁵.

⁴⁰² Entre las corrientes contemporáneas de la crítica literaria existe más de una que se reconoce como estilística. Se habla, por ejemplo, de estilística descriptiva, genética, generativa, etc. Cf. Gómez Redondo, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid, Edaf, 1996.

⁴⁰³ Ribeyro, Julio Ramón (1987: 98).

⁴⁰⁴ De acuerdo a las diferencias en el modo de combinar las palabras en el discurso literario, el propio Ribeyro distinguió entre un **estilo directo** (que sigue el orden habitual de las palabras en la oración) y un **estilo barroco** (que altera dicho orden habitual). Cfr. “*Las alternativas del novelista*”.

⁴⁰⁵ Reyes, Graciela. *El abecé de la pragmática*. Madrid, Arco Libros, 1996.

3.4.9. La invitación incierta. Discusión: esnob versus ignorante.

Después de la contundente definición de Rosalba sobre el estilo, Adelinda y Sofía abandonan el “living” y retornan a la cocina. El narrador registra el diálogo de los personajes y a través de ello se llega a esclarecer que, en realidad, la anfitriona no habló con Fontarabia sino con la mamá de este y fue a ella a quien encargó invitar al escritor. Ello explica que este aún no haya llegado y que no lo haga finalmente, pues pudo haber ocurrido que no se haya enterado del té en su homenaje.

Cuando Adelinda y Sofía regresan al escenario principal de la reunión, se enteran por versión de Rosalba que esta y las demás asistentes han sido calificadas por Chita como “unas snobs. Ahora, al que le gusta leer y hablar de literatura es un esnob. Gracias, Chita. Prefiero ser una esnob⁴⁰⁶ que una ignorante”. La aludida no responde al dardo de Rosalba y su esposo, en vez de defenderla, la hunde más pues señala que no es capaz “de leer ni siquiera un telegrama. Pero se ha pasado toda la tarde en la peluquería. Para impresionar a nuestro escritor, supongo”.

Como vemos, el mundo de la literatura en cuanto se refiere a seguidores muestra una diversidad: de un lado están aquellas personas (Adelinda, Sofía, Zarela, Rosalba) que gustan del arte verbal, leen las obras, conocen la vida del autor y manejan los conceptos con que se evalúa un libro, y a partir de ellos realizan una crítica literaria de cierto nivel. De otro lado vemos a quienes no tienen un interés serio en las obras y solo les provoca acercarse a los escritores en tanto estos son famosos y el conocerlos puede ser una experiencia que gratifica su simple curiosidad. Tal es el caso de Gastón y sobre todo el de Chita.

3.4.10. Fontarabia: sombrío o humorístico. Realista o fantástico.

Como para marcar la diferencia entre una y otra clase de personas, se produce otro pequeño intercambio acerca de ciertas facetas de la literatura de Fontarabia que no se habían examinado. Zarela, por ejemplo, lo califica de sombrío porque los finales de sus historias son desgraciados: “terminan mal, siempre hay muertos, enfermos, heridos,

⁴⁰⁶ El *Diccionario panhispánico de dudas* recomienda escribir esnob. Y en cuanto al significado señala que es “la persona que imita con afectación las maneras, opiniones de aquellos a quienes considera distinguidos” (2005: 270).

desaparecidos”. Gastón replica que a él le parece divertido y hasta humorístico; pero no se puede tomar muy en cuenta esta apreciación porque no hay seguridad de que lo haya leído, y si lo hizo, si lo comprendió.

Por ello, no es extraño que Rosalba descarte de plano la apreciación de Gastón y esta vez coincida con Zarela en que Fontarabia no es “un autor cómico. Si es de una tristeza que me parte el alma”. Sofía, tratando de conciliar ambos pareceres, opina que “se puede ser triste y al mismo tiempo humorístico”. Zarela recurre al concepto de “pesimista”, y Gastón acepta esta calificación, “pero un pesimista que no toma las cosas a lo trágico, sino que se muere de risa de la realidad”.

La mención de este último término lleva el debate acerca de si Fontarabia es **realista** o **fantástico**, categorías que como sabemos siempre suscitan discusiones interminables pues ambos términos admiten matices y casi nunca es fácil ubicar la obra de un autor dentro de una u otra tendencia. Para Sofía, Fontarabia es fantástico (“todo lo que cuenta es inventado”); en cambio Zarela niega la caracterización anterior y con ello afirma tácitamente que el esperado escritor es realista.

Lo curioso es que al encontrarse en este dilema de difícil solución, Zarela piensa que Adelinda o el propio escritor tienen la respuesta, lo cual es inexacto pues ni el propio autor tiene la última palabra sobre el sentido de su obra. Son los lectores los que, en última instancia, deciden cómo ubicarlo o clasificarlo. Con este último tema concluye la conversación acerca de Fontarabia autor literario, y en la que los protagonistas han sido estos personajes que han leído o dicen haber leído las obras de aquél.

3.4.11. Fontarabia ignoraba la invitación al “Té literario”

La última secuencia del relato se realiza en el corredor de la casa, donde está el teléfono y hasta allí llegan juntas, otra vez, Adelinda y Sofía, para comunicarse con la casa de Fontarabia y saber si vendrá o no a la reunión. Aunque es la anfitriona la que marca el número telefónico, será su sobrina quien logre conversar con el propio invitado y se entere de que, en realidad, nadie le avisó de la reunión; lo cual explica el porqué de su inasistencia a ese té literario organizado en su honor.

Sin embargo, Sofía que dialogó con el escritor mientras su tía se había alejado del corredor y por tanto esta no oyó nada, le da a Adelinda otra versión sobre la ausencia de

Fontarabia. No le revela que ha hablado con este; le dice que lo ha hecho con su mamá y que esta le informó que su hijo no pudo asistir al té porque un almuerzo le había caído mal y estaba en cama con una indigestión. Agrega que a través de su mamá, su antiguo vecino le pide disculpas y le “manda miles de besos”. Y promete que en una próxima vez, cuando regrese de París, acudirá a la invitación que le haga. Adelinda se conforta con esta versión piadosa y del brazo de Sofía retorna al living para “tomar el té”.

Así concluye este relato que es parte importante de la concepción que Ribeyro tiene del mundo de la literatura. Es verdad que “Té literario” puede ser interpretado como una versión ágil y ligera de una conversación no muy trascendente de un grupo de personas interesadas en compartir un té con un escritor famoso, en casa de una mujer que fue su vecina cuando este era niño, objetivo que se frustra por motivos que la historia permite conocer a los lectores, pero no a los personajes de la ficción, con la excepción de Sofía.

Sin negar este nivel de significación del texto, por lo demás evidente, pensamos que “*Té literario*” admite también otra interpretación según la cual se está reivindicando la importancia de los lectores en relación con la vida literaria. Ribeyro está planteando que para que exista comunicación literaria plena, los escritores pueden estar físicamente presentes o no. Lo determinante es la coexistencia de las obras y de los lectores en dos momentos: el primero, cuando cada persona se enfrenta, gracias a la magia de la lectura, con el mundo posible que le propone la novela o el cuento, y el lector se identifica con dicho mundo y pasa a incorporarlo a su memoria y a su sensibilidad.

El segundo momento es cuando cada lector, en posesión de una imagen del universo de una obra (en este caso, *Tormenta de verano*, de Alberto Fontarabia), puede dialogar con otras personas que también han tenido la experiencia de recorrer el territorio imaginario de la narración. Eso es lo que hacen todos los personajes del relato, intercambiar sus puntos de vista, sus apreciaciones acerca de los diferentes aspectos y niveles (de contenido y de forma) de la obra examinada.

Podríamos decir que incluso es mejor que Fontarabia no haya estado presente en el té porque de ese modo los personajes han podido expresarse con total libertad y tono polémico, aun los que no es seguro que hayan leído la novela (Gastón y Chita). Si el escritor hubiese estado allí, quizá los invitados se habrían sentido limitados para expresar lo que pensaban del autor o de su obra, por respeto a este. Aunque ya sabemos que una vez que el escritor ha echado a andar su obra por el mundo, él ya no tiene la

última palabra sobre todo lo que forma parte de ese universo verbal que ha creado. Son los lectores, con sus juicios, los que hacen que la obra esté viva y dialogue con ellos para ofrecerle sus secretos y misterios sobre el ser humano y el mundo. Eso es lo que realiza este relato de Julio Ramón Ribeyro.

4. CONCLUSIONES

1. En los primeros cuentos que publicó Ribeyro, previos a su primer libro de 1955, las historias que desarrolla tienen una ambientación urbana genérica (no se identifican los nombres de las ciudades); y en cuanto al nivel de realidad recreado predomina en ellos una tendencia visiblemente fantástica, con matices de misterio y de alegoría.
2. En su primer libro de cuentos, *Los gallinazos sin plumas* (Lima, 1955), Ribeyro opta –debido a razones estético-ideológicas– por la presentación de un grupo de relatos de tendencia realista o neorrealista, cuyas historias están ambientadas en un submundo urbano y marginal que tiene como referente histórico la ciudad de Lima, a mediados de los años 50 del siglo XX.
3. En el libro *Los gallinazos sin plumas* los ocho relatos están contruidos desde la perspectiva de un narrador heterodiegético (en tercera persona, omnisciente) que recrea con sobriedad el espacio-tiempo (cronotopo) en que ocurren los hechos y además explora, con morosidad, la memoria, los sentimientos, los deseos de los personajes para esclarecer el sentido y tensión de las historias representadas.
4. En su segundo libro de relatos literarios, *Cuentos de circunstancias* (1958), el autor reúne un conjunto de textos, algunos de los cuales se inscriben dentro de la tendencia realista o neorrealista; y otros, en la corriente fantástica. Se amplía el universo representado pues algunas historias ocurren fuera del contexto limeño o nacional y se combina el empleo del narrador heterodiegético ya conocido con el del narrador autodiegético, en primera persona, protagonista de los sucesos recreados.
5. Todos los libros de cuentos que Ribeyro da a conocer a partir de la década de los 60 hasta la de los 80 responden, en lo esencial, a este modelo de volumen en que se combinan relatos que pertenecen a las tendencias ya enunciadas (realista y fantástica), a

la vez que se amplía y enriquece el mundo representado en todos y cada uno de los textos que el autor produce en estos años de su madurez creativa.

6. La segunda novela de Ribeyro, *Los geniecillos dominicales* (1965), es el primer texto literario ficcional en el que, como parte de una historia ambientada en la Lima de primeros años de la década del 50, aparece el tema literario a través de la vida del protagonista (Ludo) que tiene aspiraciones de llegar a ser un escritor de novelas (manifiesta que las está escribiendo, aunque nunca las muestra).

7. En esta misma novela el narrador focaliza el comportamiento de un grupo de jóvenes de clase media, universitarios sanmarquinos en su mayoría, que forman parte de una bohemia literaria, tienen un mentor y realizan eventualmente actividades vinculadas a la literatura (reuniones en las que conversan sobre autores, obras y géneros literarios). También se dan a conocer públicamente como autores de cuentos.

8. En el libro *Prosas apátridas* (1975), constituido por textos reflexivos sobre diferentes temas existenciales y culturales, el sujeto de la enunciación, a quien se le puede atribuir el rol de hombre de letras, medita acerca de cuestiones esenciales y diversas de la actividad literaria: la importancia de los libros, las bibliotecas, las librerías y aun las técnicas para mejorar la venta de los “clásicos” en función de hacer posible las dos acciones centrales de la literatura: la escritura y la lectura.

9. Así mismo en la obra antes citada, el enunciador de los textos, basándose en su experiencia como escritor y en su compromiso vital con la literatura, expone algunas ideas sobre asuntos siempre presentes en la agenda de reflexión del arte verbal: cómo surge un gran escritor; lo enigmático del acto de escribir y su capacidad para permitir el acceso al mundo del conocimiento; la naturaleza artística de la literatura y la semejanza de esta con la actividad lúdica del niño.

10. *La caza sutil* (1976) es un libro en el que el escritor se sitúa en la perspectiva del lector y del crítico literario y pasa revista a una diversidad de temas literarios: autores, obras, géneros, problemas, debates, etc. Dentro de dichos temas hay una predilección

por el de la novela literaria como género al que el escritor le concede una gran importancia y por ello reflexiona sobre las relaciones actuales de las ficciones novelescas con la literatura y con la sociedad de las que forman parte.

11. El escritor de *La caza sutil* considera que una novela es un componente esencial del imaginario de una ciudad moderna y en función de este postulado echa de menos que Lima (en 1953) carezca de una ficción novelesca que la represente válidamente. También concluye que para el surgimiento y desarrollo de una tradición narrativa sólida y valiosa artísticamente, es necesaria la existencia de una crítica literaria que evalúe no la verdad o falsedad sino la calidad de la obra (es buena o mala, desde el punto de vista estético).

12. El escritor del libro antes citado, que también es novelista, tiene en alta estima artística el trabajo de José María Arguedas (1911-1969) en tanto creador de cuentos y novelas. En especial, valora el que el proyecto novelístico desarrollado por Arguedas, que tuvo como antecedente los cuentos de *Agua* (1935), luego se consolidó, creció y enriqueció progresivamente con sus novelas: *Yahuar fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964).

13. En el opúsculo *Dichos de Luder* (1989), el escritor Ribeyro, en calidad de editor, da a conocer los breves textos de un escritor ficticio y poco conocido, Luder, a quien el editor frecuentó en París y tuvo oportunidad de leer; y luego, en tanto amigo e interlocutor, pudo oír y registrar sus acotaciones acerca de la literatura que después reúne y decide publicar en este breve volumen. Luder es, de hecho, una suerte de álter ego de Julio Ramón Ribeyro.

14. Las breves reflexiones literarias o metaliterarias de Luder convertidas en “dichos” escritos por su atento editor, se refieren a temas recurrentes en la escritura creativa y en la ensayística de Ribeyro: la importancia de la musicalidad en la prosa novelesca, el estilo, la búsqueda de la palabra propia, la técnica de la descripción, diferencias entre la novela corta y la extensa. También se habla acerca de los rasgos peculiares de escritores y de literaturas y de la naturaleza artificial del arte verbal.

15. El libro *Solo para fumadores* (1987) concentra el mayor número de cuentos acerca del tema literario, en los que Ribeyro recrea y enriquece las ideas sobre el mundo de la literatura que ha ido desarrollando a lo largo de los años y que aparecen en sus libros de ficción y en los ensayísticos. Esos relatos en que se condensa y plasma su visión narrativa del mundo literario son: “*Solo para fumadores*”, “*Ausente por tiempo indefinido*”, “*La solución*” y “*Té literario*”.

16. El texto “*Solo para fumadores*” que presta su título al libro tiene un componente autobiográfico significativo pues recrea la conocida y pública adicción de Ribeyro por fumar cigarrillos, vicio que lo acompañó a lo largo de su existencia, le causó terribles estragos a su salud, al extremo de comprometer su vida, pero que al mismo tiempo, según convicción del Ribeyro fumador, lo ayudó en su trabajo de escritor, a tal punto que a partir de cierto momento no podía escribir si no fumaba.

17. El relato antes citado ficcionaliza diferentes momentos, anécdotas, situaciones y peripecias de la vida de este fumador que al mismo tiempo ejerce el oficio de escritor. A través del largo recuento narrativo del protagonista se puede conocer las múltiples ocupaciones que asumió para vivir y desarrollar su actividad creadora. Así mismo, el lector acompaña al narrador en su recorrido por distintas ciudades (Lima, París, Frankfurt, Ayacucho) en las cuales siguió con su adicción pese a los intentos por abandonarla.

18. Como el escritor y fumador es consciente del peligro que representa el consumo compulsivo del cigarrillo para su salud y su vida, inventa una teoría que intenta explicar el motivo profundo por el cual el ser humano tiende a fumar. Según esa teoría, el hombre fuma porque de ese modo mantiene una relación indirecta y tolerable con el fuego, uno de los elementos esenciales de la realidad, junto con el agua, el aire y la tierra. De modo que fumar es un ritual por el cual se rinde culto al dios fuego.

19. La propia escritura del relato “*Solo para fumadores*” está ligada al hecho de consumir cigarrillos durante el tiempo que requiere la creación del texto. De modo que

mientras el escritor tenga a la mano una provisión de cigarrillos seguirá sin detener su tarea ante la página en blanco: Pero si cae en la cuenta de que está próximo a que se termine su dotación de rigor, suspenderá la actividad de escribir o dará por terminado el texto, como ocurre con *“Solo para fumadores”*, para ir en pos de conseguir los cigarrillos que necesita.

20. El cuento *“Ausente por tiempo indefinido”*, mediante la participación de un narrador heterodiegético (omnisciente y en tercera persona), muestra a un escritor joven en la tarea de plasmar su primera novela con la cual espera alcanzar el reconocimiento público que cree merecer. El relato sigue al protagonista desde los momentos en que toma la decisión de emprender la escritura de la obra, lo acompaña durante todo el proceso creativo y aun en la fase final de relectura y evaluación de los originales, en la que llega a la conclusión de que no ha plasmado la obra maestra que soñaba crear.

21. El narrador invisible que recrea la historia del relato indicado se sitúa en la intimidad de la vida cotidiana del escritor y muestra la alternancia entre las fases efectivas de trabajo creativo y los tiempos muertos en que aquel vagabundea mientras recupera fuerzas para retomar la escritura. El narrador llega a percibir la sensación de plenitud del escritor al comprobar la fluidez y calidad de su prosa, pero no nos transmite ningún dato sobre la historia en sí que desarrolla el novelista en ciernes.

22. El relato antes mencionado permite apreciar que en el trabajo de creación literaria son igualmente importantes la fase de la escritura y, luego de concluida esta, la tarea de la lectura. Solo el cumplimiento cabal, minucioso y lúcido de las dos acciones permite que el escritor pueda darse cuenta si la obra realizada es o no una plasmación plena del proyecto creativo que tenía en mente en el momento de iniciar la escritura. Gracias a la lectura, es posible hacer una evaluación serena respecto de la calidad del objeto literario y tomar una decisión sobre su aprobación o desaprobación.

23. Cabe señalar que Mario, el protagonista del relato *“Ausente por tiempo indefinido”*, corresponde al perfil del escritor que está en los comienzos de su dedicación al oficio literario, y por tanto tiene las dudas y vacilaciones propias del creador novato, que aún

no ha adquirido ni la disciplina ni la seguridad que dan la experiencia. Pese a ello, sabe ser autocrítico con respecto a su primer trabajo novelístico, sobre todo en los aspectos técnicos, busca descubrir las causas de su fracaso y en base a ello se propone reorientar el sentido de su relación con la literatura y la realidad a la que pertenece.

24. En el cuento “*La solución*”, también a través de la mirada y de la atención de un narrador heterodiegético (omnisciente, en tercera persona), los lectores asistimos casi como observadores directos a una conversación en la cual un escritor ya reconocido como tal, comparte en su casa, con un grupo de amigos, información de primera mano sobre un relato que está escribiendo acerca del tema de la infidelidad femenina. El escritor vincula su obra a famosas novelas de la literatura occidental que han tratado con éxito dicho tema.

25. Los personajes que participan de la reunión en que Armando, el escritor conocido, pone a consideración elementos importantes de la escabrosa trama de la novela que confiesa estar construyendo, no se limitan a escuchar la versión que el anfitrión les proporciona. Como la infidelidad es no solo un tema sino un problema del mundo real, dichos personajes, que son parejas de esposos, participan con conocimiento de causa de la discusión acerca de la historia y se permiten cuestionar algunas opciones y soluciones que el escritor propone para el desarrollo y desenlace de su obra.

26. El fogueado escritor, que está creando una nueva versión de un tema tan antiguo y popular, defiende la legitimidad y la libertad del narrador para desarrollar y aderezar su historia con ingredientes que atraigan más el interés de los lectores. Según su lógica, sus opciones pueden ser discutidas desde un punto de vista real y práctico, pero en el mundo de la literatura rige otra ley, la de la probabilidad. En ese universo, el de la ficción literaria, todo depende de que el escritor convenza y seduzca al lector y en eso reside su éxito como creador de mundos verosímiles que compiten con el mundo real.

27. El relato “*La solución*” propone un sistema de creación literario en el cual el escritor no trabaja solo y aislado de los demás, sino en estrecho contacto con los lectores, quienes colaboran con sus puntos de vista para que la historia sea más consistente y

convinciente. En esta suerte de taller creativo, todos se comprometen con la obra que está en proceso de gestación y aportan lo suyo, siempre y cuando el autor sea receptivo a la ayuda de los lectores. Guardando las distancias, Armando, el escritor, realiza una suerte de “focus group” con este grupo de amigos para poner a prueba el valor de su relato sobre el tema de la infidelidad.

28. El desenlace inesperado y trágico de la historia permite inferir que Armando no solo estaba escribiendo una ficción literaria acerca del adulterio femenino, en la que aún no tenía en claro cómo iba a concluir la trama, sino que él mismo, ya no como personaje imaginario, sino como persona real y concreta, como hombre casado, estaba sufriendo en carne propia los rigores de la infidelidad de parte de su esposa Berta. Ello explica el que luego de haber concluido el debate sobre su relato, Armando opte por “la solución” drástica de acabar con la vida de la infiel real.

29. “*Té literario*” es un relato importante en la visión del mundo de la literatura que construye Ribeyro a través de sus narraciones, pues demuestra que si bien el escritor es el creador de una obra literaria, una vez que esta se publica pasa a pertenecer a los lectores, quienes pueden realizar diversas interpretaciones acerca de la historia, de los personajes, de la atmósfera, del estilo y de cualquier otro elemento de aquella. Es en la memoria, en la sensibilidad y en la inteligencia de los lectores donde vive la creación literaria.

30. El relato antes citado permite apreciar que existe una línea demarcatoria entre quienes asumen plenamente su condición de lectores y aquellos que se acercan al escritor o a la obra de manera superficial y ocasional. Los primeros realizan la tarea de leer las creaciones literarias a conciencia y con lucidez, y a partir de ellos elaboran sus valoraciones estéticas y de otro tipo. Los segundos o no leen, lo hacen de pasada o se basan en la lectura de otros para elaborar algunas apreciaciones que no tienen el sustento de la experiencia directa y gozosa de enfrentarse al mundo literario.

31. La fama es un componente que forma parte de la vida de un escritor reconocido y tiene que aprender a convivir con ella, pues al convertirse en una figura pública y visible

se verá sometido a un doble acoso: en primer lugar, el de los medios masivos de comunicación que popularizan su imagen física, lo entrevistan, realizan una crítica de las obras que publica dicho escritor y le dan tribuna para que ejerza su rol. En segundo lugar, los lectores comunes y corrientes también buscan de diversas formas acercarse al creador para manifestarle su admiración, conversar sobre su obra, pedirle consejos, interpelarlo o simplemente importunarlo.

32. Existen en la sociedad civil algunas instituciones que realizan una importante misión en la tarea de propiciar una mayor difusión de las obras literarias y fomentar la reunión y el intercambio de puntos de vista de los lectores acerca de los escritores, los libros y otros asuntos propios del mundo de la literatura. Estas instituciones complementan la labor educativa de los colegios y universidades, y en ciertos casos crean el ambiente adecuado para que algunos participantes descubran su vocación por el cultivo de la creación literaria.

33. Si observamos el conjunto de textos de Ribeyro en los que se ficcionaliza el tema tratado en estas páginas y nos centramos en la figura del **escritor**, veremos que dichos textos permiten ver desde cerca las diferentes etapas en la vida de aquél, aunque no se refieran a un mismo personaje. Por ejemplo, en *Los geniecillos dominicales* (1965) asistimos a los inicios literarios de Ludo Tótem y de otros jóvenes escritores (Carlos, Eleodoro) que hacen su debut como cuentistas en una sesión pública de lecturas de cuentos de una institución de carácter cultural (El Ateneo).

34. En “Ausente por tiempo indefinido” estamos frente a un escritor también joven, que ya tiene una obra publicada (un libro de cuentos) y quizá por ello decide asumir un reto mayor: escribir una novela que le dará un reconocimiento y fama que él busca y cree merecer. El relato nos permite acercarnos al acto mismo de la creación literaria e imaginarnos cómo surge el mundo autónomo que hace nacer el escritor con sus palabras. Mas este novelista en ciernes al leer y releer sus originales llega a la conclusión de que no ha podido plasmar plenamente, sobre todo en el plano de la prosa, la voluntad de perfección artística y vital que anida en todo creador literario.

35. El relato “La solución” nos presenta a un creador maduro, reconocido por sus lectores y que comparte con ellos la tarea compleja de construir un mundo imaginario sólido, interesante y creíble. El realismo y el carácter candente de su tema (la infidelidad conyugal femenina) hacen que el autor y sus lectores interlocutores discutan casi en igualdad de condiciones la verosimilitud de la trama y las distintas soluciones que el primero de ellos encuentra para asegurar el desarrollo y desenlace de la narración en marcha. En este caso, toda la controversia gira alrededor del tema en sí y del modo en que Armando la convierte en una historia que interesará al público. Como un dato significativo, el relato sugiere que la historia que está construyendo el escritor (ficción) es la suya, es decir, la de él y de su esposa (realidad).

36. Gracias a la diligente iniciativa de un editor (Julio Ramón Ribeyro) que emprende la tarea de publicar un libro peculiar, *Dichos de Luder* (1989), los lectores tenemos la oportunidad de conocer a otro tipo de escritor, Luder, sin duda ficticio pero cuyas características son relevantes: es un creador con una obra literaria breve y que vive en el exilio europeo, dedicado a compartir sus ideas acerca de la literatura con un grupo pequeño de amigos, entre los cuales está el prologuista. Más que en la palabra escrita, a Luder le agrada plasmar sus “dichos” mediante la palabra hablada que su editor recoge y registra en este libro breve que rescata del olvido a un escritor que escribía no para ser recordado sino, olvidado.

38. Armando Fontarabia, el protagonista ausente del relato “Té literario”, es un escritor que ya ha alcanzado la fama y cuya vida y obra literaria son objeto de atención por parte de algunos de sus muchos lectores, que desean tener la experiencia de tratarlo de cerca para conocerlo mejor e interrogarlo sobre su libro más emblemático. El prestigio alcanzado por Fontarabia es la suma de dos factores: el reconocimiento de aquellos que tienen presente su literatura (el mundo imaginario que ha creado) y la atención que le dedica la prensa y que se manifiesta en las fotografías y entrevistas que aparecen en las páginas de algún periódico.

39. En “Solo para fumadores”, el escritor innominado (álter ego perfecto de Julio Ramón Ribeyro) no habla de una u otra historia (realista o fantástica) sino de su propia

y personal historia en tanto ser humano y escritor que ha sido capaz de realizar su vocación creadora gracias a su persistencia y a la ayuda de un aliado infalible pero letal: el cigarrillo, que lo está acompañando en el momento mismo en que escribe “*Solo para fumadores*”, el texto que estamos leyendo. También este fumador empedernido es un escritor maduro con una obra literaria que goza de un reconocimiento amplio, y por ello apela al conocimiento y a la complicidad de un público que está al tanto de su vida y de su obra y que le prodiga un afecto significativo.

5. BIBLIOGRAFÍA

1. DEL AUTOR JULIO RAMÓN RIBEYRO

- 1955 *Los Gallinazos sin Plumas*. Lima, Círculo de Novelistas Peruanos.
- 1958 *Cuentos de Circunstancias*. Lima, Editorial Nuevos Rumbos.
- 1964 *Las botellas y los hombres*. Lima, Populibros Peruanos.
- 1976 *La caza sutil*. Lima, Editorial Milla Batres.
- 1973 *La palabra del mudo. Cuentos 52/72*. Tomo I. Lima, Carlos Milla Batres, 1ª. Edición
- 1973 *La palabra del mudo. Cuentos 52/ 72*. Tomo II. Lima, Carlos Milla Batres. 1ª. Edición
- 1977 *La palabra del mudo / Cuentos 52/77*. Tomo III. Lima, Carlos Milla Batres.
- 1992 *La palabra del mudo/ Cuentos 52/92*. Tomo IV. Lima, Carlos Milla Batres.
- 1992 *Dichos de Luder*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 2ª. Edición.
- 1992 *La tentación del fracaso I. Diario Personal. 1950-1960*. Lima, Jaime Campodónico Editor.
- 1987 *Solo para fumadores*. Lima, Editorial El Barranco.
- 2001 *Los geniecillos dominicales*. Lima, Peisa. (1ª. Edición: 1965).

2. SOBRE EL AUTOR

Albano Sergio

2005 *Diccionario de semiótica*. Buenos Aires, Editorial Quadrata
Arenas, Paula

2005 *Curso de escritura creativa*. Bogotá, Edimat.

Arguedas, José María.

1995 *Los ríos profundos*. Madrid, Editorial Cátedra.

Arriola, Juan José

1985 *Confabulario personal*. Colombia, Editorial La Oveja Negra

Ávila, Fernando

- 2000 *Dígalo sin errores*. Bogotá, Editorial Norma.
- Bertelloni, Francisco
- 1997 *Para leer El nombre de la rosa de Umberto Eco*. Buenos Aires, UBA.
- Bloom, Harold
- 2000 *Cómo leer y por qué*. Bogotá, Editorial Norma.
- Chatman, Seymour
- 1990 *Historia y discurso*. Madrid, Taurus Humanidades.
- Coaguila, Jorge
- 1995 *Ribeyro, la palabra inmortal*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1ª Edición, 132 pgs.
- 2008 *Ribeyro, la palabra inmortal*. Iquitos, Tierra Nueva Editores, 3ª. Edición, 256 pgs.
- Cornejo Polar, Antonio
- 1974 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Losada.
- 1980 “Literatura peruana: totalidad contradictoria”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año IX, N° 18. Segundo semestre de 1983, pp. 37-50.
- Cortázar, Julio
- 2004 “*Algunos aspectos del cuento*” en Reyes Tarazona, Roberto. *La caza del cuento*. Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 1ª. Edición
- Cueto, Alonso
- 2008 Entrevista por Francisco Tumi. En *El Comercio*. Lima, domingo 20 de julio, a 2.
- Dellepiani, Angela
- 1972 “*La novela del lenguaje*” en *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Eco Umberto
- 1965 *La obra abierta*. Barcelona, Lumen.
- 1981 *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Editorial Lumen.
- 1997 *Filosofía del lenguaje*.
- Elmore, Peter

- 2002 *El perfil de la palabra / La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo de Cultura Económica, 245 pgs., 1ª Edición
- Eslava Jorge
- 1993 “*La adolescencia en esta ribera*” en *La Casa de Cartón*. Revista de cultura. Lima, IIa. Época, N° 1.
- Espezúa Salmón, Ruben Dorian
- 2007 *Científicos sociales versus críticos literarios (Todas las sangres en debate)*. Lima, Tesis de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana (UNMSM).
- Fernández, Nazareth
- 2009 Libro de notas. El canon literario: un debate abierto. En Google. Consultado el 23 /01/09.
- Fuentes Rojas, Luis.
- 2006 *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Edición del autor, 1ª. Edición.
- Galdo, Juan Carlos
- 2008 *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX*. Lima, IEP.
- García Canclini, Néstor
- 1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Gustavo Gili.
- García de la Concha, Víctor
- 2007 “*Gabriel García Márquez, en busca de la verdad poética*”. En García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá, Edición conmemorativa.
- García Landa, José Ángel
- 2004 “Aspectos de la técnica narrativa en *Hard Times*, de Charles Dickens. Zaragoza, Edición en red.
- García Luis, Eduardo
- 2003 *Tan frágil manjar*. Trujillo, ATAL.
- Gargurevich, Juan
- 1987 *Nuevo manual de periodismo*. Lima, Editorial Causachum
- Garrido Domínguez, Antonio
- 1997 *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros.

Gómez Redondo, Fernando

1996 *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid, Edaf.

González Montes, Antonio

2008 A Proyecto de tesis: El mundo de la literatura en *Solo para fumadores*. Lima, Escuela de Posgrado de la Facultad de Letras de la UNMSM.

2008 B “*El país de la novela*”, en www.gonzalezmontes.com

2007 *Expresión escrita (Manual de Enseñanza)*. Lima, Universidad de Lima.

2005 “*Algunas técnicas narrativas en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro (La palabra del mudo. Tomo I)*”. Lima, Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima.

2004 *Manual de Redacción*. Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

2003 *Introducción a la interpretación de textos literarios*. Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

1993 “*La narrativa de Vallejo*”, en *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. González Vigil, Ricardo (editor).

1987 *Estructura del texto novelístico*. Lima, Latinoamericana Editores.

González Ortega, Nelson

2000 “*La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1999. Hacia una tipología de sus discursos*”, en Google.

González Vigil, Ricardo

1991 *El cuento peruano: 1942-1958*. Lima, Petróleos del Perú.

1999 *Poesía Peruana del siglo XX. Del Modernismo a los años 50*. Lima, Petróleos del Perú.

Güich R. José y Alejandro Sustí

2007 *Ciudades ocultas / Lima en el cuento peruano contemporáneo*. Lima, Universidad de Lima.

Gutiérrez, Miguel

1996 *Celebración de la novela*. Lima, PEISA

1988 *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima, Ediciones Sétimo Ensayo.

Higgins, James

2006 *Historia de la literatura peruana*. Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

Huárag Álvarez, Eduardo

2007 *Tendencias e innovaciones en la narrativa hispanoamericana*. Lima, Editorial San Marcos.

Llanos, Jennifer

2008 “*Me habías intoxicado tanto*”, en Revista Somos del diario El Comercio. Lima, N° 1138 del 27/09/08, p. 32. Sección: Monólogos de la bajita.

López Maguiña, Santiago

1991 “*Los espejismos de la verdad. Ensayo de interpretación semiótica de “La botella de chicha” de Julio Ramón Ribeyro*”, en Lienzo. Revista de la Universidad de Lima, N° 11, julio de 1991.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas

1994 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Editorial Ariel.

Martín Barbero, Jesús

1987 *De los medios a las mediaciones*. México D.F., Gustavo Gili.

Martínez Albertos, J.L.

1993 *Curso general de redacción periodística*. Madrid, Editorial Paraninfo.

Martínez Fernández, José Enrique

2001 *La intertextualidad literaria* (Base teórica y práctica textual). Madrid, Ediciones Cátedra.

Milla E, Marcos

2004 “*Carlos Milla Batres, el editor que yo vi (mi padre)*”, en Escritura y Pensamiento. Lima, UNMSM, Año VII, N° 15, pp. 106-117.

Minardi, Giovanna

2002 *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, BCR- La Casa de Cartón.

Ong, Walter

1997 *Oralidad y escritura*. México, FCE.

Oquendo, Abelardo

2006 “*Para volver a Vargas Vicuña*”, en diario *La República*. Lima, 28/02/06.

Oviedo, José Miguel

- 2007 *Dossier Vargas Llosa*. Lima, Santillana, 1ª Edición.
- Peirce, Charles
- 1974 *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Pérez Grajales, Héctor
- 1995 *Comunicación escrita*. Bogotá, Editorial Magisterio.
- Pinilla, Carmen (Editora)
- 2003 *Primera mesa redonda sobre literatura peruana y sociología del 26 de mayo de 1965*. Lima, IEP.
- Pita, Alfredo
- 1998 “*Ribeyro o la escucha de una voz que dicta*”, en *Julio Ramón Ribeyro /Las respuestas del mudo (Entrevistas)*. Lima, Jaime Campodónico Editor.
- Primer Encuentro de Narradores del Perú*
- 1969 Lima, Casa de la Cultura
- Puccinelli, Jorge
- 2003 *Letras Peruanas*. Edición facsimilar. Lima, Universidad de San Martín de Porres.
- Real Academia Española
- 2001 *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española
- 2005 *Diccionario panhispánico de dudas*. Bogotá, Santillana Ediciones.
- Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes
- 1995 *Diccionario de Narratología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Reyes, Graciela
- 1996 *El abecé de la pragmática*. Madrid, Arco Libros.
- Rivera, Jorge B
- 1971 *Antología de la novela popular*. Buenos Aires, CEAL.
- Rochabrún, Guillermo
- 2000 *La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de julio de 1965*. Lima, IEP, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rojas Pachas, Daniel
- 2009 *Tabaco y Literatura*. Blog en la web. Google. Consulta efectuada el 31 de enero.
- Sabarich, Lola y Felipe Dintel

2001 *Cómo mejorar un texto literario*. Barcelona, Alba Editorial.

Saussure, Ferdinand

1976 *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Editorial Losada.

Sobrevilla, David

2007 *Introducción a la Filosofía de la cultura y al estudio de las culturas en el Perú*. Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

Sumalavia, Ricardo

2007 *Colección minúscula. Cinco espacios de la ficción breve*. Lima, Petróleos del Perú.

Tenorio García, Víctor

2004 *Siete estudios del cuento peruano*. Lima, Ediciones Altazor, 2ª. Edición.

Thorne, Carlos

2007 *La generación del 50 y el periodismo; un testimonio personal*. Lima, Universidad de San Martín de Porres.

Tumi, Mito

1998 “*El asedio de la fama*”, en *Julio Ramón Ribeyro /Las respuestas del mudo* (Entrevistas). Lima, Jaime Campodónico Editor.

Vargas Llosa, Álvaro.

2003 *La mestiza de Pizarro. Una princesa entre dos mundos*. Madrid, Aguilar

Vargas Llosa, Mario

1993 *La verdad de las mentiras / Ensayos sobre la novela moderna*. Lima, PEISA.

1997 *Cartas a un novelista*. Barcelona, Ariel.

2007 “*Cien años de soledad. Realidad total, novela total*”. En García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Bogotá, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española.

Velázquez Castro, Marcel

2008 “*El ensayo literario en la generación del 50 (Ribeyro, Salazar Bondy y Loayza)*” en Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Lima.

Wikipedia

2008 La Enciclopedia libre. Consultas efectuadas durante el desarrollo del trabajo

Zaid, Gabriel

1996 *Los demasiados libros*. Barcelona, Anagrama.

Zavaleta, Carlos Eduardo

1997 *El gozo de las letras / Ensayos y artículos*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1999 “*La novela poética peruana en el siglo XX*”, en el Boletín de la Academia Peruana de la Lengua. Lima, N° 31.

2006 *Narradores peruanos de los 50 / Estudio y Antología*. Lima, INC y Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.

Zecchetto, Víctor

2003 *La danza de los signos*. Buenos Aires, La Crujía.