

JULIO ORTEGA

## Leer a Ribeyro

Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929), reunidos en tres volúmenes bajo el título de *La palabra del mundo* (Lima, Milla Batres Editores, 1972-1977), y seleccionados ahora por el mismo autor que en un volumen independiente, *La juventud en la otra ribera* (Barcelona, Argos Vergara, 1983), podrían ser discutidos, en primer lugar, dentro del cuadro de referencias de la propia literatura latinoamericana. En ese primer contexto una breve serie de estos cuentos podrían ser leídos como distintos ensayos dentro de la "narrativa fantástica", donde introducen con una escritura neutral la extrañeza y la ironía (como en "La insignia") a la vez que un comentario sumario sobre el sinsentido social; otro conjunto, más importante, se inscribe en lo que se dio en llamar "narrativa urbana", y estos cuentos desarrollan situaciones críticas de la migración y la vida sub-urbana pero también elaboran la dimensión ideológica de la modernización relativa exacerbada, así como exploran y postulan algunas versiones del conflicto moral y existencial en una sociedad cambiante, en la que las diferencias sociales y étnicas, la violencia, la frustración y el deterioro forman a las relaciones humanas (como en "Al pie del acantilado", "Explicaciones a un cabo de servicio" o "De color modesto"); y, en fin, un grupo más reciente de relatos parece asumir la precariedad de la aventura humana en el espacio de la fábula y la parábola a partir de historias que ilustran estados de vulnerabilidad. Pero estas clasificaciones del corpus narrativo de Ribeyro resultan pronto insuficientes por dos razones fundamentales: primero, unas aluden a tendencias literarias, otras a temáticas; y segundo, la evolución de la obra de Ribeyro incluye cada periodo en el mismo movimiento con que lo excede.

De allí la dificultad para situar esta obra, que incluye motivos de la narrativa peruana (de la urbe, por ejemplo), los que sin embargo trascienden al ir más allá de la tematización del cambio social; más difícil es situarla dentro de la narrativa latinoamericana, en la que es una variante peculiar porque su escritura neutral busca precisamente borrar las evidencias formales y las marcas de estilo. Es claro que con ambas literaturas guarda esta obra vínculos de entonación e intención (se pueden establecer asociaciones con los cuentos de Luis Loayza y de Julio Cortázar); y, mejor aún, puede adelantarse que sus vínculos son con aquellas empresas literarias donde la escritura está motivada por un propósito interno, por una necesidad de conocimiento, juego e indagación. Ribeyro ha probado ser incapaz de escribir por hedonismo, complacencia o provecho: su obra no está hecha para satisfacer las expectativas del consumidor de novedades y, más bien, acontece al margen de las ofertas y las demandas; su ambición es mayor: ser un arte genuino.

Por otra parte, estos cuentos explicitan sus temas ("la ve-

jez, el deterioro, la frustración, la soledad, el perecimiento", dice Ribeyro en la nota introductoria a *La juventud en la otra ribera*, son "diferentes acordes que le dan al conjunto su tonalidad" aparente del tema de la "aventura tardía"), sólo que tales temas no suponen contenidos llanos o resueltos sino procesos, excepciones, límites; esto es, formas de un sentido que se configura como enigma. De modo que estos cuentos, lisos en su superficie, equilibrados por un lenguaje despojado y preciso y por una presentación inmediata y positiva, nos inquietan precisamente por esa inocencia aparente del lenguaje que sostiene la excepción y el poder de la fábula. Es la evolución de las funciones de la fábula (del acto de contar como una indagación) lo que lleva a estos cuentos de un registro a otro, y lo que sostiene distintos registros, como una textura de tonos incluso en cada expansión del relato. Así, relatos muy directos (como "El ropero, los viejos y la muerte" o "El polvo del saber") acontecen en un campo muy reducido de la historia, con un discurso muy sumario, pero en una mayor apertura de la fábula. Aquí ocurre como si la narrativa de Ribeyro produjera ella misma estas versiones de su propia evolución, y hablara en ellas con la soltura de un significar expansivo pero con las palabras de un nombrar restringido. No hay en ello paradoja. Simplemente, Ribeyro excede sus formas y sus temas cuando nuevas imágenes dicen más que los nombres: con sabiduría, la fábula habla por sí misma.

Podría, pues, afirmarse que la tentación de lo fantástico como la percepción de lo social y la ironía piadosa de la comedia urbana, tanto como la aventura poco heroica del sujeto de la carencia, son resonancias que persisten a lo largo de esta obra; y no en vano abren en ella zonas de convergencia como zonas de conflicto y ambigüedades. Esa ambigüedad es el paisaje natural de estos relatos, su apertura interna, antes o después de las opciones, en el espacio previo o ya desolado de la aventura y desventura.

De modo que el análisis de estos relatos puede articular uno de los niveles dados y postular la recurrencia social, la representación ideológica, la indagación del malestar, el escepticismo antidramático y anticomplaciente como el nivel determinante; y ésta será una lectura no sólo parcial sino posterior, es decir, finalista. Pero cuando el análisis tiene que vérselas con todas esas resonancias se impone la fábula misma como un tejido complejo y necesario, previo a las respuestas que configuran las representaciones. Las preguntas que inquietan al lector son de difícil resolución: tienen que ver con un lenguaje que asume el mundo que dice como un objeto insuficiente al decir mismo. Sólo tenemos las palabras, parece proponer la fábula con esa sutil fractura, como la huella de las explicaciones incumplidas.

Todavía desde otra perspectiva, la entonación de estos re-

latos podría evocar el prolijo registro de Chejov, ese coloquio intenso, breve e íntimo. Sólo que la variedad episódica evoca a Maupassant, y hay momentos que parecen de un rápido brío stendaliano. Esa narrativa del siglo pasado es aquí otro horizonte familiar, nunca evidente ni aludido, pero próximo. El valor de los detalles, de los gestos tipificadores, la inocencia o inconciencia del sujeto en el laberinto social, remite a ese paisaje, tal vez revelando la nostalgia de un espacio arraigado y verificable. No obstante, más que anunciar la estirpe supuestamente realista de estos cuentos, estos vínculos muestran que en la tradición Ribeyro encuentra un paradigma del acto de contar que funciona como un instrumento flexible, neutral pero internalizado a la historia, de manera que la fábula aparece como un orden gratuito pero necesario y abierto hacia las nuevas ambigüedades que registra e indaga.

Al final, es la lectura la que elige una posibilidad a riesgo de perder otras. A manera de ilustración quizá conviene revisar aquí el caso de los cuentos sobre la clase media limeña, ejemplo del nivel social y urbano, dijimos. Estos cuentos, en efecto, son representacionales (el lenguaje confirma al mundo) y presentativos (presentan, no explican); y, en fin, planean situaciones que tipifican el conflicto de una clase media moviéndose en el modesto infierno de una sociedad precapitalista que se moderniza sin democratizarse. Porque al revés de lo que ocurre en la mayoría de las capitales de la modernización capitalista (donde se supone que la democratización de las relaciones sociales es una consecuencia y la mayor participación en la información, otra), en Lima el proceso urbanizador parece haber reforzado la estratificación de todo tipo que hace a la sociedad peruana profundamente anti-democrática. En estos cuentos, Ribeyro nos presenta individuos más o menos típicos que protagonizan precisamente la mala distribución de las expectativas, y que reaccionan a sus fracasos oponiendo compensaciones imaginarias. Wolfgang A. Luchting ha creído ver en ello una incapacidad del personaje de clase media para distinguir entre la realidad y la ficción. Con razón, la crítica ha encontrado en este nivel un cuestionamiento social agudo y pertinente. Estas alegorías sociales de la subsistencia en el subdesarrollo escenifican la diversa alineación. Y puede demostrarse incluso la intención crítica y satírica del autor al ilustrar hasta qué punto la modernización capitalista demanda una liquidación de la conciencia no sólo solidaria sino de la autoconciencia del mismo sujeto. Y es verdad que en Ribeyro hay un lado satírico, pero sin énfasis, más bien de auscultador moral.

Y, sin embargo, con ser correcta esta lectura es incompleta. Veamos otra vez el caso de los mecanismos de compensación imaginaria. No se agotan en su explicación social, porque al suscitar una realidad, digamos, paralela, lo que están haciendo es proveer al sujeto de un discurso suplementario. Porque esa compensación no entraña ilusión o fantasía divagante o indulgente; es una sistemática sustitución, o sea, una posibilidad mayor del discurso: la de seguir nombrando más allá de las verificaciones, en un espacio donde el sujeto compensa su deseo pero también recobra su persona humanizada. En efecto, por una suerte de doblaje interno de la fábula, en varios de estos cuentos ocurre una segunda instancia de la significación. El individuo socialmente desamparado encuentra nuevo amparo en el discurso que lo restituye. Se diría, entonces, que el sujeto del drama del subdesarrollo o de la modernización desigual puede perderlo todo salvo esta capacidad piadosa de recuperar su humanidad en la imaginación. Esto hace más aguda a la crítica, ciertamente, pero también a la fábula, que en la verdad implícita de su ficción

sostiene la frágil verdad de este sujeto iluso. (Tal como ocurre en "Explicaciones a un cabo de servicio" y en "Los españoles", por ejemplo).

Y esto tiene que ver con otra de las paradojas de esta narrativa. La verosimilitud —ese acuerdo sobre la representación es fundamental en estos cuentos, al menos como el primer contrato con el lector para posibilitar luego en el programa de los hechos su excepción o ambigüedad. Esa verosimilitud, por lo mismo, es menos evidente de lo que parece. Supone que el mundo representado en el relato y el mundo del lector son análogos gracias al lenguaje común; y puede constatarse toda una fina estrategia de la narración (del acto de narrar) para incluir uno en otros (los usos fórmulas del impersonal, de suposiciones y presuposiciones, etc., que apelan a un saber dado y común); y de esta serie de inconclusiones, justamente, se trata. Si la representación tiene, digamos, la neutralidad de un lago (de lo ya visto), la historia ocurre como los círculos concéntricos que se abren en el agua transparente (a través de suspensos y rodeos de la fábula tradicional), y el sentido es el objeto que inquieta al paisaje hundiéndose en el espesor del agua. Me excuso por esta figura didáctica pero, si no es arbitraria, sugiere que lo verosímil se abre por dentro no con su contradicción, lo inverosímil o cualquier otra norma extensa a la dada, sino con lo excepcional inscrito en lo cotidiano, en la misma norma. No se trata, por tanto, de una representación meramente creíble o documentable sino de la peculiar tensión entre lo dado (la evidencia que somos) y lo negado (la carencia incluida en aquella superficie). Por eso, la evidencia se nos impone como una fatalidad: si el mundo y la vida son lo ya visto, ese acuerdo es defectivo, una resignación y una nostalgia; no porque el mundo podría o debería ser mejor o superior, sino porque hemos naturalizado en la forma de este mundo nuestra propia insuficiencia. Así, representación (forma vacía, por donde lo real se revela incompleto) constituyen la íntima morada (donde se oye la "palabra del mundo") del sujeto del desamparo.

No deja de ser revelador el hecho de que el lenguaje suplementario que sustituye y compensa, sea también el que muestre la herida social. A veces (como en "Vaquita echada") el lenguaje es todo el drama: hay que comunicarle a alguien que su mujer ha muerto y ello impone un ritual difícil que aquí es sorteando entre los amigos: la noticia misma es comunicada al marido al final del cuento, por teléfono, y sólo culmina la evidencia de un vacío recubierto (como en Flaubert) de lugares comunes; ese vacío es el de la moral solidaria, que los personajes ya no pueden reconocer; sólo buscan elaborar el ritual, sus fórmulas vacuas, para exorcizar ese compromiso deshumanizado. Lo cual sugiere que las palabras no dictan un mundo real sino un hecho de vacíos, que están también en el discurso. Entre esos huecos del sentido del sujeto discurre, episódico y vulnerable.

En primer término, hay que recordar que en el proceso de la comunicación el código es el sistema que organiza a los signos para que el mensaje sea inteligible; el código es la conversión común a los hablantes (Jakobson). En segundo término, el código es la lógica que unos signos requieren para producir significación en el campo de la comunicación: la evolución social e histórica de los códigos genera conductas comunicativas (Eco) que a su vez sostienen versiones del mundo modeladas sobre el intercambio de información (Lotman). En tercer término, y en esta misma tradición crítica, los códigos son campos asociativos, organizaciones de nociones culturalmente situadas, "la forma de ese yo constitutivo de la escritura del mundo". (Barthes). En la noción de código

go, por lo mismo, importa destacar el hecho de que sostiene la posibilidad de producir significación a través de los signos, y en función articuladora es también la base del saber cultural común.

Desde esta perspectiva, si revisamos dos de los primeros grandes cuentos de Ribeyro ("Por las azoteas" y "Las botellas y los hombres", ambos de 1958), veríamos que en el primero el narrador reconstruye su aprendizaje del código. Efectivamente, aquí el yo narrador refiere las venturas en las azoteas del yo-actor, un niño de diez años; esta exploración de los techos convierte al niño en "monarca" de un "reino de objetos destruidos". Así, el aprendizaje del mundo, reveladoramente contrastado con la penuria rutinaria del colegio la autoridad represora de la casa, se da libremente en un espacio marginal, no utilitario, desocializado; en ese espacio de los techos, diríamos, el mundo es gratuito, no previsto, esto es, libre de los códigos que lo reglamentan para darle sentido. En la azotea, y aquí empieza a trabajar la fábula, hay, sin embargo, una "zona inexplorada": encuentra en ella a otro habitante de la azotea, un joven evidentemente enfermo (para el lector, como para los padres del niño, que prohíben sus excursiones), con quien el protagonista inicia una amistad imaginativa, libres ambos en ese lugar sin reglas. Es en cierta forma emblemático que el niño aprenda a distinguir una posible libertad frente a los códigos, la búsqueda quizá de otros alternos, a partir del enfermo condenado a muerte. El primer aprendizaje es el orden codificado del espacio: escuela y casa son espacios contiguos y represivos mientras que la azotea es la tierra desconocida que promete un espacio imaginario. A ese mundo suplementario corresponde también un aprendizaje menos obvio; el de un lenguaje de código incierto o alternativo, aquel que sostiene el enigmático

enfermo. Por otra parte, hay que observar que el narrador-autor reconstruye todo el episodio desde un justo equilibrio entre su precisión y la curiosidad del narrador-actor. De ese modo, hay un tácito diálogo interno entre el yo ficticio de la escritura adulta y el yo actual del aprendizaje infantil. La fábula, así, se expande de la historia que se nos cuenta al pre-narrador (al niño) cómo descubrió en ese enfermo de la azotea el primer signo de la narración. Porque aquí el enfermo es un lector que funciona también como un narrador: le narra breves cuentos al niño, suerte de paradojas y acertijos. Bajo las referencias oblicuas a su padecimiento, el enfermo es, claro, el excluido (en la azotea agoniza desahuciado, recluido por su familia que teme el contagio), y se hace cargo de esa zozobra extrema de una habla cuyo código está en la fábula, en los libros, en cierta posibilidad del lenguaje. "He leído ya todos mis libros y no tengo nada que hacer", dice el niño. Dice también: "¿Sabes lo que es tener treinta y tres años? Conocer de las cosas el nombre, de los países el mapa... Pero, ¿no decía un escritor famoso que las cosas más pequeñas son las que más nos atormentan, como, por ejemplo, los botones de la camisa?". Ese escritor es seguramente César Vallejo, y se ve que la comunicación entre el enfermo y el niño se produce sin un código común, en una complicidad de lo marginal. Para el niño se trata del lenguaje de esos nombres de las cosas que suponen el mundo, aunque un mundo referido por alguien que es "un marcado". Así, el lenguaje que dice fuera de los códigos restrictivos, aquel que sostiene su verdad en su precariedad, es uno que se insinúa como la marca de la diferencia. No en vano cuando el niño recibe la orden paterna de no volver a la azotea, leemos: "Yo andaba asustado por los corredores de mi casa, por las atrocidades alcobas, me dejaba caer en las sillas, miraba hasta la ex-



Ribeyro y Bryce Echenique.

tenuación el empapelado del corredor —una manzana, un plátano, repetidos hasta el infinito— u hojeaba los álbumes llenos de parientes muertos”. La familia y la casa son el lenguaje de la repetición, de lo mismo, mientras que la azotea y el amigo son el habla alternativa, trágica pero libre. El niño sabe que la libertad está hecha de “objetos destruidos”, de “trastos” y de marginación. También de aquello que llega “demasiado tarde”, después de la muerte. Como una remota indicación de su propio destino, aprende que el lenguaje es el único espacio equivalente a la azotea.

En “Las botellas y los hombres”, en cambio, nos enfrentamos con la experiencia social del código: en este cuento las relaciones entre un padre y su hijo están desnaturalizadas, y podría decirse que la miseria de la sociedad estratificadora distorsiona incluso un código “natural”. Luciano es el hijo que de la extrema pobreza ha ascendido a pertenecer al club de tenis donde de niño recogía bolas; es también un enlace entre los socios burgueses y sus placeres clandestinos, pero cuando el padre ausente se presenta en el club todos sus códigos son puestos a prueba. “Sin poderlo evitar, observó con más atención el aspecto de su padre. Sus cosas raídas, la basta deshinchada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta de que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza aquí era una espantosa mancha moral, la prueba plena de una mala reputación”. Pero este encuentro con el padre perdido no se cumplirá en esa dimensión social, codificada de antemano, sino en otra, menos evidente. Se trata, de hecho, del descubrimiento del padre como figura bochornosa pero mágica, extravagante pero poderosa. Es el extraviado, el bohemio y fracasado, pero con una capacidad de aventura que lo demuestra libre de los códigos a través de la retórica del embuste, que le permite sobrevivir en su propio fracaso. El hijo lo sigue en esa noche de parranda, porque “Un padre como éste no se ve todos los días”. El discurso del padre es en sí mismo un espectáculo: “Sus ojos animados, en lugar de posarse en su padre, viajaban por los rostros de sus amigos. La atención que en ellos leía, el regocijo, la sorpresa, eran los signos de la existencia paterna: en ellos terminaba su orfandad”. Leía signos porque, en efecto, el padre es un lenguaje que lo incorpora y restituye, es un código de significación no prevista. ¿Cuál es este código común?

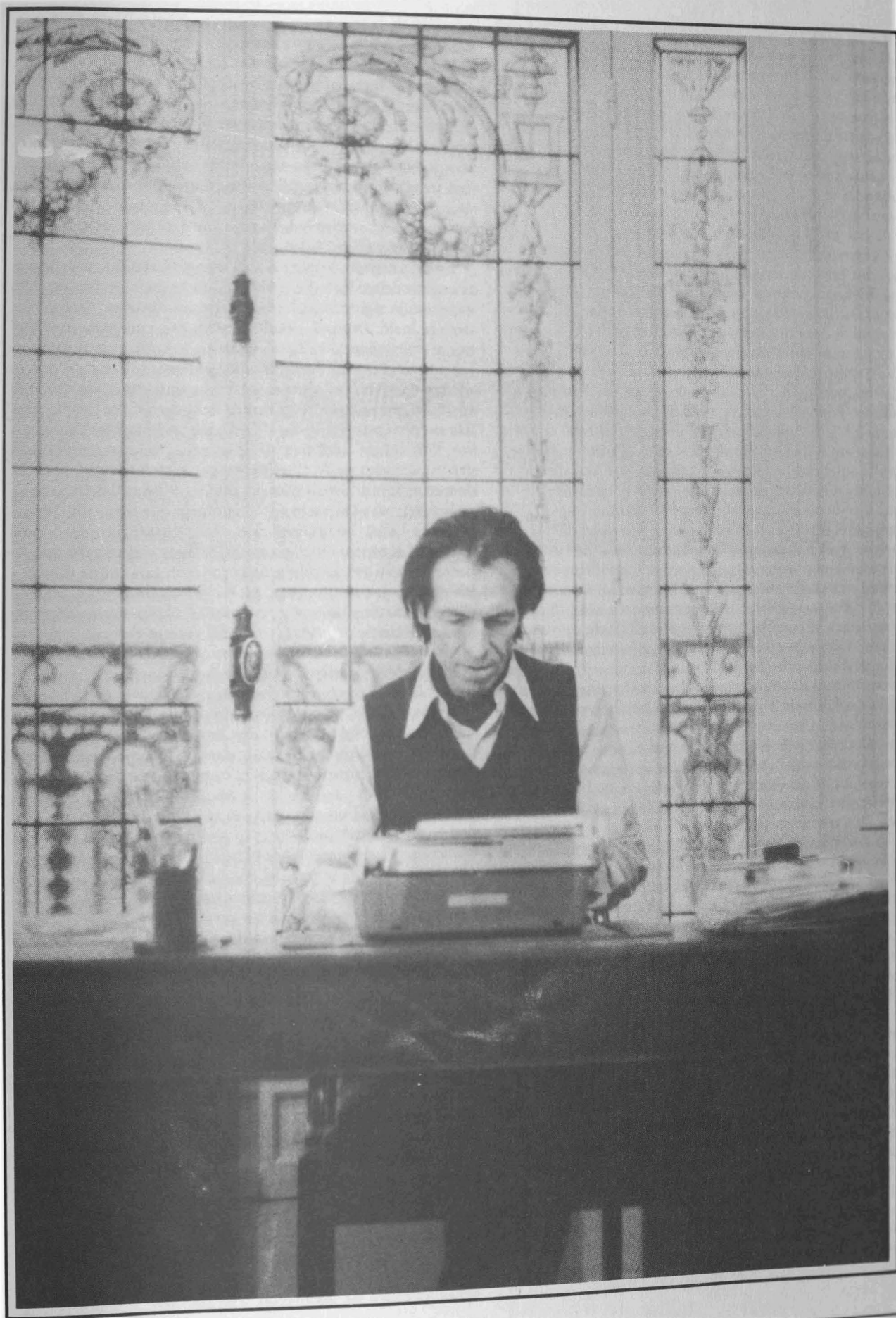
No es sólo el “natural”, sino el de la excepción. Ante esa apertura, el hijo sólo puede responder con otra excepción, excediendo a su vez los códigos: “¿Cómo podía recompensarlo? Regalarle dinero, retenerlo en Lima, meterlo en sus negocios, todo le parecía poco. Maquinalmente se levantó y se fue aproximando a él, con precaución. Cuando estuvo detrás suyo, lo cogió de los hombros y lo besó violentamente en la boca”. Los amigos ríen, el hijo se desconcierta, el padre prosigue hablando. De ese modo, el hijo responde con un signo sin código previsto, en esa zona de comunicación excepcional donde se está construyendo el nuevo código de relaciones con su padre. Pero cuando el viejo en esa licencia del habla es incapaz de callar (“¡calla!”, demanda el hijo) y desobedeciendo un código social anuncia que su mujer “se acostaba con todo el mundo”, Luciano lo agrede y sale a pelearse en otra licencia del código “natural”. Al final, Luciano sabe que el viejo sólo es una “ilusión de padre que jamás volvería a repetirse”, porque es el lenguaje, la comunicación excepcional, lo que los ha aproximado y, en seguida, separado. De tal manera que lo excepcional, como en el cuento anterior, es una licencia sin asidero, una ficción. Durante la pelea, leemos que “Ambos se miraban a los ojos como si estu-

vieran prontos a lanzar un grito. Aún tuvo tiempo de pensar Luciano: “Parece que me miro en un espejo”. Este espejo de la repetición (como en “Por las azoteas” los dibujos del empapelado y las fotos de los parientes, que eran una duplicación de lo mismo) es el límite cierto de la supuesta liberación de los códigos en el habla. Límites por transgredir (si son sociales) o por asumir (si son naturales), miden la aventura del sujeto en el habla de la opción imaginativa (“Por las azoteas”) o en ésta otra del habla paterna (el extraviado origen natural), cuya marginalidad excepcional es una licencia, un bochorno. Por ello, aquí el malestar del origen se impone como desnaturalización del código familiar y social, como otra “marca” en los espejos que controlan el lugar del sujeto. Si la paternidad errática es uno de los grandes temas de la literatura latinoamericana (siendo *Pedro Páramo* una de sus mayores metáforas), en este cuento Ribeyro introduce una variante incisiva: el origen natural está socialmente viciado y, por tanto, la existencia social está mal fundada.

“Los españoles” (escrito en 1959) explora directamente la naturaleza del código, y esta vez en la pluralidad de significación que es capaz de generar. Esa polivalencia del código parte aquí del nivel social y se desdobra en la iniciación del Eros y el ritual de socialización que diseña la cultura. Se trata, en primer término, de un narrador que es a la vez un yotestigo (refiere la peculiaridad de otra cultura) y un yocritico (participa no de los hechos pero sí de la forma que les da sentido en la conciencia crítica, implícita en la historia); si la primera voz narrativa convoca a un tú cómplice, a un lector irónico, la segunda voz convoca a tú participante, comprometido con la dimensión moral y cultural del discurso. Característicamente, el cuento empieza definiendo las relaciones topológicas que sostienen a las relaciones sociales. Todo ocurre en una pensión del “colmenar madrileño”, que será una suerte de alegoría social de una España enclaustrada. Pero sobre ese espacio recluso, la fábula plantea su propio punto de vista: “He vivido en cuartos grandes y pequeños, lujosos y miserables, pero si he buscado siempre algo en una habitación, algo más importante que una buena cama o que un sillón confortable, ha sido una ventana a la calle”. La ventana que da al patio interior. Esa polaridad es ya significativa; en lugar del espectáculo abierto de la calle tendremos el lugar cerrado de una sociedad tradicional. No obstante, aun esta ventana deja lugar a la fábula; el narrador descubre desde ella a una muchacha, Angustias, que protagonizará la historia. Esta historia es la del ritual de la iniciación amorosa: Angustias debe ir a un baile con su galán para cumplir el rito y seguir formalizando su relación; pero carece de un vestido apropiado, y aunque la pensión entera se moviliza por ataviarla ella renuncia al baile.

Es, en segundo término, la historia de Cenicienta despojada de final feliz. La ironía y distancia con que el discurso traza la historia no oculta el análisis de los códigos; el Eros se presenta codificado por la socialización; y no es casual que la sociedad de pensionistas esté hecha sobre la ausencia del Eros, sobre su extravío, sobre la pérdida de la pareja. En efecto, todos sus habitantes han extraviado esa relación y Angustias parece ser la única solución.

“Vaquita echada” (1961), lo vimos antes, explora el tabú verbal de la muerte, y lo hace reconstruyendo el código que la ritualice. Bastidas, quien sabe dar la noticia al Dr. Céspedes de que su mujer ha muerto, dice al servir los vasos: “Tengo que templarme el ánimo para hablar como un caballero”. La muletilla “vaquita echada” pertenece a la jerga de los bebedores, o la alude. La frase se repite como una fórmu-



la irónica y festiva que señala el encuentro social de los amigos. Esa noche la reunión es para conjurar el discurso que demanda la muerte repentina de la esposa del ausente. No hay frases felices para ello ni fórmulas suficientes a la mano: el lenguaje protagoniza en este cuento la zozobra de los códigos y la necesidad de restablecer un decir ritual para evitar una comunicación más responsable y solidaridad. Por eso, los hablantes se protegen las palabras, saturando el vacío que en las conversaciones instaure la muerte. Así, los códigos también encubren permitiendo, en este caso, convertir a la muerte en una simple mala noticia.

Por otra parte, la huella o la tensión moral (inscrita en las opciones pero no por su presencia solamente, también por ausencia) no supone un juicio sobre los hechos o los protagonistas, sino la marca de un antiheroísmo connatural. El "estar aquí" se presenta como un "ser del estar"; o sea, como si la experiencia estuviera siempre situada, ya sea por la tiranía del código o por la fractura del mismo. Si tal fractura implica una opción moral (como en los casos del artista condenado de "Por las azoteas" o la rebelde por exclusión de "Los españoles"), esa opción no es ya heroica sino fatal, y se podría decir que la moral convierte al sujeto en un "marcado". Pero la ausencia de opciones no supone que la sociedad no puede ser mejorada, escepticismo previo a las historias mismas, a su fabulación, y, por lo tanto, simple; sugiere, más bien, que el existir social mismo está regido por la distorsión, no de un modelo o código original o sustancial (al cual se podría apelar para mejorar), sino porque los códigos coaptan, limitan y dan su forma condicionada a la existencia. La cual, por lo demás, carece de explicaciones y es asumida en su precariedad, sin promesas ni demandas. Todo esto sugiere que la escritura se postula como otro objeto de este paisaje, fiel a su drama y zozobra. La escritura "nace" del mundo que representa en ambigua relación con él mismo: no quiere ser sólo su conciencia o su crítica sino también su producto, su metáfora, su forma íntima. Escritura severa, sobria, y a la vez irónica, que posee el brío de lo oral aunque rehúsa darse al mismo. Discurso, se diría, modulado por las entonaciones de la crítica, la crónica, la autobiografía, la parábola, formas ficticias por las que discurre el habla, más cerca del mundo narrado, como su materia misma.

La discursividad es aquí una sabiduría del habla suficiente. En ella se sostiene la "comedia humana" (la más humana de todas: marcada por la carencia) de los significados dados y supuestos. Este mundo que "es así" (naturalizado) tiene su forma en una escritura paralelamente "natural". Se diría que el mundo es un texto cuya distinta lógica implica diferentes códigos. El relato es una incisión en esa trama.

Esta escritura es a veces (como en "Los españoles") la crítica del mundo representado, pero no su homología sino su espejo disolvente. En "Vaquita echada", en cambio, el mundo y la escritura coinciden, lo mismo que en "Las botellas y los hombres"; en estos cuentos la crítica no es mejor pero actúa de modo implícito, fuera de la representación, en el tácito acuerdo de que ésta es un espectáculo de la lectura. En Ribeyro hay una observación tenaz: bajo la mirada neutral, urbana, el embarazoso espectáculo moral se acentúa aunque no se menciona. Esa intimidad podría resultarnos a veces excesiva, y hasta voyerista, si no fuese por el desapego de su registro. Pero, al mismo tiempo, esta es una escritura demasiado comprometida con sus materiales como para creerlos inocentes; los explora a partir de ese compromiso, con rigor y simpatía, con distancia y desde dentro.

Notoriamente, la configuración del espacio muestra esa

pérdida de la inocencia. En "Los españoles" la calle del espectáculo (de la comunicación) es reemplazada por el patio interior de la repetición muda. En "Por las azoteas" la casa es la imagen de la repetición. En "Las botellas y los hombres" frente al espacio jerárquico del club, el del bar es el de la licencia. En "Nada que hacer, monsieur Baruch" (1967) hay un desarrollo del espacio repetido y cerrado sobre sí mismo; las dos piezas de la casa de Beruch figuran su angustia: "se trataba de una duplicación inútil del espacio, como la que podía provenir de un espejo". Espejo que condena a lo mismo, como el rostro del padre en "Las botellas y los hombres" refleja el del hijo.

En "El ropero, los viejos y la muerte" (1972), el espejo es el centro del código. Se trata aquí del espejo de un inmenso ropero que el padre ha heredado de sus abuelos: "un verdadero palacio, lleno de perillas, molduras, cornisas, medallones y columnatas, tallado hasta en sus últimos repliegues por algún ebanista decimonónico y demente". Es un ropero de tres cuerpos, de grandes puertas y muchas cajas. Su gran espejo es para el padre el centro del pasado: lee en él, recobra el fantasma del linaje. "Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. El los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo, juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo". Otra vez el espacio suplementario que proveen tanto el discurso como la imaginación, compensatoriamente. Sólo que aquí el espejo es un panteón familiar y el ropero una representación del pasado y de la muerte. Los niños juegan a las escondidas ocultándose en él: "estábamos en el ropero, pero no imaginaban que habíamos escalado su arquitectura y que yacíamos extendidos sobre el cuerpo central, como en un ataúd". De este modo, en el espejo se reproduce el código familiar como un ritual fantasmático y mortuario, subrayado por la soledad del padre y, quizá, el extravío de la familia. En la historia, el padre es visitado por un amigo de infancia que "Era la versión de mi padre, pero en un formato más reducido. La naturaleza se había dado el trabajo de editar esa copia, por precaución". Aquí la ironía parece disolver el motivo, que hemos visto, de la repetición, sólo que este paralelismo es además un contraste: el amigo es ahora un triunfador en la sociedad, mientras que el padre parece aislado y frustrado. Curiosamente, es el hijo de este amigo quien propiciará la ruptura literal del código: la pelota con que juega al fútbol penetra por la ventana y destruye el espejo del ropero. Este visitante que es un doble caricaturesco es también un mensaje del pasado — a su vez duplicado en los hijos que viene a cerrarse sobre sí mismo al clausurar el código. "Al perder el espejo el mueble había perdido su vida. Donde estaba antes el cristal sólo quedaba un rectángulo de madera oscura, un espacio sombrío que no reflejaba nada y que no decía nada. Era como un lago radiante cuyas aguas se hubieran súbitamente evaporado". Es evidente que la irrupción de vacío devora al pasado y convierte al mueble emblemático en un panteón sin nombres. Fascinado por la nada, pronto el padre muere. "Cuando papá murió, cada uno de nosotros heredó uno de esos cajones y estableció sobre ellos una jurisdicción tan celosa como la que guardaba papá sobre el conjunto del ropero", había dicho antes el narrador, porque la muerte del padre, en efecto, deduce la heredad de la muerte. En este magnífico relato, Ribeyro condensa varias líneas centrales de su ficción: la zozobra de la representación, la virtualidad del desastre, el poder real e iluso de los códigos, su ruptura como desenlace trágico y, por cierto, la dramaticidad lacónica de los hechos irreparables.

Como el espejo, la biblioteca del bisabuelo en "El polvo del saber" (1974) se convierte para el padre en una representación del código. La biblioteca es el ámbito familiar; el padre la siente suya y confía la recibirá en herencia. "Los años más felices de su vida, repetía a menudo, fueron los que pasó sentado en un sillón de esa biblioteca, devorando cuanto libro caía en sus manos". Pero el bisabuelo muere sin testar y el padre pierde los libros. Y cuando el padre muere, el narrador asume esa carencia: "yo heredé esa codicia y esa esperanza". Esta herencia fantasmática supone aquí el código de la legitimidad familiar, el pasado común que es recusado por la arbitrariedad del presente. Es así que la biblioteca se convierte en la representación de un código ya extraviado; y, años más tarde, cuando el narrador puede por fin entrar a la casa del bisabuelo, ocupada ahora por una pensión, descubre que la biblioteca se ha convertido en polvo. "A duras penas logré desenterrar un libro en francés, milagrosamente intacto, que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano." La destrucción de un código, en efecto, deja un "polvo del saber", pero no sólo de la sabiduría de los libros, sino del saber que funda, liga y sustenta, frente al no saber que recusa la "justicia inminente" y la "fuente original" de la tradición. En ese espacio ocupado de la casa (convertida en una modesta pensión) la biblioteca "que fue en una época fuente de luz y de placer era ahora excremento, caducidad". En la parábola de la caducidad se inscribe así la historia de la decadencia familiar; lo que equivale a proponer que en la fábula (en la tradición), está inexorablemente inscrito el deterioro (el cambio). Por eso, el relato nos dice del padre: "Pero estaba escrito que nunca entraría en posesión de ese tesoro." El destino será entonces la fábula de lo ya escrito.

El poder concentrado de estos objetos (el espejo, la biblioteca) merecería ser discutido más ampliamente. Son también metáforas nucleares que concentran la simetría aparentemente casual de los hechos, dando así un rigor casi parabólico al nivel biográfico trascendido; pero a la vez posibilitan un discurso figurativo, que la brevedad del cuento recorta sobre un campo semántico muy amplio. Pero funcionan como códigos desde el momento en que se han convertido en instrumentos de producir sentido, en mediadores de un lenguaje cuyos signos son intrasferibles, propios aunque frágiles. En tanto códigos establecen una peculiar lectura de los hechos de la fábula: lo episódico se ordena como una simetría casi alegórica, como una figura enigmática del sentido recuperado y pronto extraviado. Esa plenitud y esa pérdida convierten al código en parte del sentido mismo.

El deterioro es visto como infierno personal en "Nada que hacer, monsieur Baruch", y como pequeño infierno social en "Tristes querellas en la vieja quinta" (1974), donde dos vecinos se insultan con odio e ingenio. También aquí el espacio figura las relaciones humanas, las representa. Cuando la quinta era nueva, se nos dice, "sus muros estaban impecablemente pintados de rosa, las enredaderas eran pequeñas matas que buscaban ávidamente el espacio". Pero la urbanización trae otro espacio, el modernizado por "una nueva clase media laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa, que ignoraba los hábitos antiguos de cortesanía y de paz y que fundó una urbe vocinglera y sin alma, de la cual se sentían ridículamente orgullosos". En ese cambio y deterioro, se enfrentan dos viejos que hacen de su odio mutuo una forma de vida, una necesidad. Aun cuando es más ligero, este cuento desarrolla bien la destrucción de los códigos sociales de urbanidad en la progresiva, y cómica, licencia del habla; sólo que

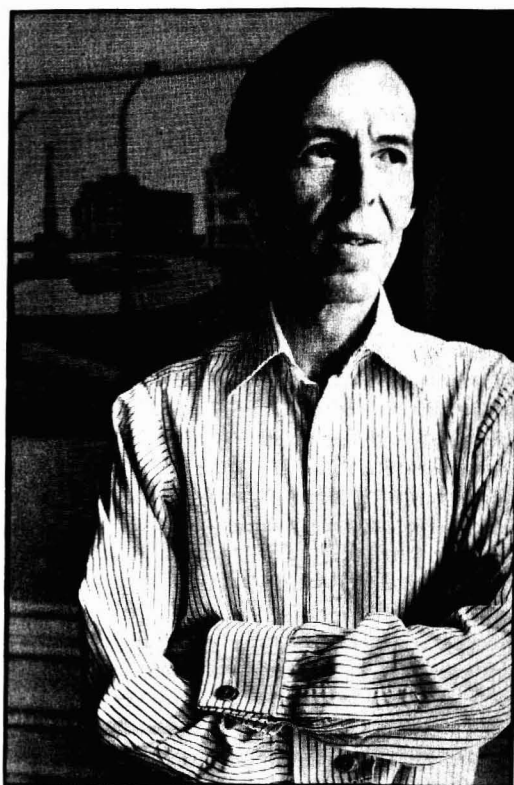


Foto: Víctor Flores Olea.

esa desnudez convierte a los antagonistas en iguales y necesarios al diálogo suplementario, oblicuo y patético.

Más importante es el código del poder, que se manifiesta en situaciones asimismo extremas y paradójicas. En "Sobre los modos de ganar la guerra" (1969), los estudiantes que hacen ejercicios militares, a cargo de un subteniente, son cómicamente conducidos a una "guerra"; siguiendo las reglas del juego, uno de ellos declara la victoria para su grupo, pero el subteniente utiliza las mismas reglas para castigar al astuto y declarar la victoria del suyo. Este arbitrario empleo del código demuestra una arbitrariedad mayor, la del poder: si las reglas del juego son el código, la autoridad que las impone también las suprime. Del poder de una clase sobre otra, inferior, se trata en "Un domingo cualquiera" (1964), que muestra la mecánica disociadora de la estratificación, tal como ocurre en los relatos, más socialmente situados. "La piel de un indio no cuesta cara" (1961) y "De color modesto" (1961). Estos relatos exponen con eficacia los conflictos de clase en su dimensión moral y psicológica, y lo hacen a partir de las opciones que el personaje debe tomar, con remordimiento o mecánicamente, pero siempre desde un código de las acciones socialmente legítimas o sancionadas. Así, la percepción ideologizada es interior a los sujetos, y está reforzada por la estratificación social. El poder se ejerce como una connotación: distribuye valores deseables o indeseables entre los sujetos, como una lectura del otro en el código de los roles. "Los cautivos" (1971) es otra metáfora del poder: Hartman es el dueño de cientos de pájaros que cuida e instruye con pasión. "Observé el amor con que los interpelaba, los acariciaba con el dedo a través de los alambres y los alimentaba. Era en verdad una escena insólita, irreal, como la cita de un verso eglógico en el balance anual de una compañía de seguros"; ese doble código no es casual; Hartman es un nazi que ha diferido su poder al control de esas aves. "Alineación (cuento edificante seguido de breve colofón)" (1975), es una sátira de la movilidad social promovida por el

colonialismo: "A pesar de ser zambo y de llamarse López, quería parecerse cada vez menos a un zagüero de Alianza Lima y cada vez más a un rubio de Filadelfia". López, efectivamente, asume con entusiasmo los valores de la metrópoli y se transforma en un enfático cliente del repertorio colonial. Formar parte del modelo, sin embargo, no sólo supone cambiar el código cultural sino pagar todas las consecuencias. En "El marqués y los gavilanes" (1977), en cambio, se trata de la clase dominante; dos grupos se enfrentan desigualmente: uno es de vocación aristocrática, hispanista y tradicional; el otro es de estirpe burguesa, moderna y capitalista. El poder cambia de manos y cobra, al recibir una cómica víctima.

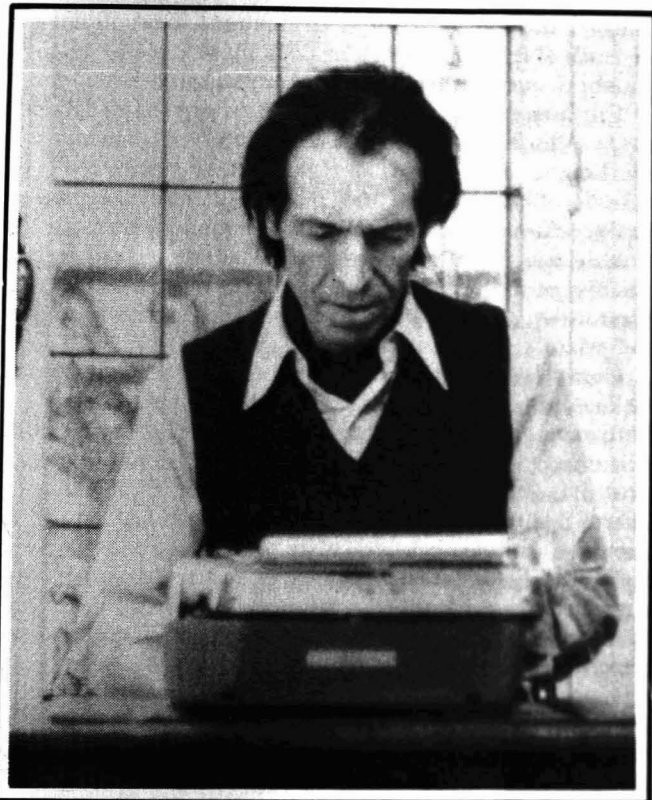
En "La juventud en la otra ribera" (1969) y "Tierra incógnita" (1975) la "aventura tardía" cobra otra clase de víctimas. En el primer caso, Ribeyro nos confronta con una laboriosa y no menos patética historia: la del Dr. Plácido Huamán, educador peruano que en París cree vivir una aventura amorosa y bohemia que se revela como un simple robo y termina en su arbitraria muerte. "La verdad es que no lo entiendo —dijo el doctor—. ¿Qué cosa quiere, en suma?". Esta pregunta final anuncia que ha ignorado el código común a los falsos artistas que lo atrapan. Cree haber "alcanzado esa orilla, milagrosamente", la ribera de la juventud, pero sólo ha vivido una trampa. Debajo de la anécdota, sin embargo, otra discusión se desarrolla; la del mundo erosionado por sus falsos profetas. Solange, la muchacha, desearía ser pintora pero en esta "época mercantilista", en la que "no había cabida para la verdadera creación", debe resignarse a "ganarme la vida arreglando vitrinas". Van juntos a un restaurant "cuya elegancia residía en su desgaire, en su imitación cautelosa de una fonda para taxistas". Y ella sabe bien que "Hay cosas que uno tiene que contentarse con desear toda la vida." En cambio, Huamán puede todavía, ante Notre-Dame, advertir "un enigma, una sabiduría perdida". Y de eso, justamente se trata: de un mundo anonadado por las falsas representaciones, las que han borrado la lectura de la certidumbre. En las galerías Lafayette está la clientela de este mundo, "un torrente de compradores" en torno a la "versión climatizada de los mercados orientales", los "objetitos tallados en madera de una absoluta inutilidad", las "falsas gheisas que hablaban perfectamente un francés insolente y que no eran otra cosa que vietnamitas disfrazados". El falso artista que preside el grupo de las bacantes de esta decadencia, declara que es esta una "época mercantilista en la cual para triunfar en el arte era necesario comportarse como un boxeador o como un payaso". Sólo que ellos mismos son, en verdad, otro subproducto de la época, los habitantes deshumanizados de la decadencia, los impostores. Aquellos que ilustran la clientela amarga del mercantilismo. Así, París ya no es el "enigma" sino el espejismo, la trampa cuyas dos riberas se cierran sobre el pobre consumidor de una mitología tardía. En "Tierra incógnita" otro doctor, el profesor de filosofía Alvaro Peñaflores, se interna en la noche popular llamado por el instinto de la aventura, esta vez de signo contrario, porque vive el ostracismo de su reprimida homosexualidad. Aquí la ruptura del código, que canjea la biblioteca protectora por el bar de camioneros, le hace perder "una imagen antigua, probablemente escéptica, pero armoniosa y soportable de la vida terrenal", junto a su "propia efigie", revelada en el extravío de los códigos.

La tiranía de los códigos y su arbitrariedad no supone un existir solamente social. Suponen también la ambigüedad del individuo, su existir íntimamente irresuelto. Esta es una de las cualidades de la narrativa de Ribeyro: su capacidad

para representar un laberinto cuya materia es social pero cuyo recorrido es el enigma que traza el sujeto. Esa figura de destino incierto es otro laberinto, tan precario como el social. De allí la calidad subjetiva de estas historias; la subjetividad no se nombra pero es la tierra movediza en que se desliza el sujeto. Esta emotividad sobria nos conmueve con su gratitud, porque nos deja libres al no demandarnos o proporcionarnos respuestas, al dejarnos por entero el espacio de la lectura. No es que no nos comprometamos con la resonancia moral de su crítica, sino que después de la crítica nos dejan todavía un espacio no evidente, sólo legible. Y eso porque Ribeyro es capaz, como en el enigmático relato "Los jacarandás" (1970), de representar una verdadera fábula de la interrogación.

Notablemente, relatos como "El ropero, los viejos y la muerte" y "El polvo del saber" también podrían ser leídos desde un paralelismo vallejian. No porque tengan una entonación similar a la de Vallejo sino porque una reflexión trágica se convierte en un brío del decir. En la poesía madura de Vallejo como en estos relatos figurativos de Ribeyro, el lenguaje gana todos sus poderes cuando intenta despojarse de sus referentes. No se trata únicamente de la semejanza temática (la muerte, el desamparo) sino también de ese lugar precario y definitivo de los objetos que son huellas de lo cotidiano, lugar donde la percepción de la desheredad los vincula. Pocas páginas de la literatura peruana, como éstas de Ribeyro, pueden hacer compañía a los poemas de Vallejo.

Por lo demás, hay otras zonas de la existencia —o al menos de su representación— donde los códigos se disuelven del todo. Así, la irrupción de lo fantástico permite que la ausencia de explicaciones (el final, en efecto, del lenguaje) sea también la ausencia del código. Por ejemplo, en "Ridder y el pisapapeles" (1971) el joven escritor que visita al escritor famoso encuentra en su mesa el pisapapeles que una noche arrojó a unos gatos en otro país; el objeto, esa noche cayó en el corral de Ridder, pero ¿cómo?; sin explicación posible, salvo esta: la fábula de lo fantástico, un discurso sobre lo insólito, esto es, acerca de la ruptura de la lógica causal. En otro relato, "El embarcadero de la esquina", vamos más allá de esa licencia. Angel Devoto es un poeta alucinado, enloquecido, que escapa de la reclusión casi animal en que lo tiene su familia para asistir a una reunión de condiscípulos, acto éste paradigmático del código social que el loco disuelve. Frente al éxito social y el fracaso moral de los celebrantes, Angel es la imagen de la destrucción, no sólo de todos los códigos, sino también del mismo lenguaje. Como el bufón, pero a la vez como el juez del grupo, él es la excepción al destino social; y es, claro, el marginado total; la sociedad no prosigue con él. Es el paria, el único ser libre en la desrepresentación del mundo que produce su habla alucinada. La ruptura del código (social y lingüístico) no deja de acarrear la autodestrucción, sólo que en la perspectiva contrastante del relato las promesas de la integración son una locura más lamentable; los triunfadores de este mundo no son menos patéticos, y moralmente son imbéciles. Frente a la alternativa integración o no integración, Ribeyro diseña aquí otra, la desintegración, esto es, la disolución de los códigos en la orfandad radicalizada por su libertad dramática. Por eso, el poema que Angel recita en la reunión como un balbuceo, se reconstruye al final como el lenguaje verdadero del solitario. Ya en un relato temprano, Ribeyro había trazado la parábola de la sociedad como un código vacío. En ese vacío habla la voz de la fábula como la instancia posible de un decir agónicamente libre.



"Silvia en el rosal" (1976) es muy probablemente uno de los mejores cuentos que Julio Ramón Ribeyro ha escrito. De alguna feliz manera, este relato obsesionado por la indagación de la escritura del mundo se escribe a sí mismo. Todo ocurre como si la obra de Ribeyro escribiese este cuento, que es así el producto privilegiado de una narrativa que se autorefiere inscrita en el cuento, al modo de un anagrama, esa obra se lee a sí misma en el mundo que representa como su homología. El texto del mundo y el texto del relato coinciden plenamente: cuando Silvio describe que las matas del rosal componen la palabra RES no sólo estamos ante la antigua metáfora del mundo como una escritura que no sabemos leer, sino también ante la fábula de la lectura como el enigma del propio sujeto.

El lector que lee en el mundo es leído por esa fábula que promete el sentido en el signo, pero que demuestra, una vez más, arbitrariedad del mundo en el signo y, por tanto, el poco sentido que nos queda. Por ello mismo, el propósito está en la lectura, en esa hermenéutica que ejercita el sujeto para cifrar su propia aventura. Esta fábula de la lectura será, al final, la pregunta por el código central, aquel que permitiría que el sujeto y el mundo coincidieran en el sentido y fuesen, en consecuencia, legibles.

Siendo un texto escrito por la obra, y uno donde ella se inscribe, nuestra misma lectura sólo puede ser parte del juego planteado: ver en el cuento la figura del sentido incierto que Silvio entrevé en el texto del relato donde nosotros reconstruimos ese sentido esquivo que pluraliza y hace zozobrar, a un tiempo, la naturalidad supuesta de la lectura. Porque esta es una lectura que parte del desciframiento (sin código válido) de la escritura del mundo; pasa por la puesta a prueba de los alfabetos (los códigos que provee la tradición literaria); sigue con la historia que traman entre sí los personajes (el alfabeto de sus simetrías, código anagramático); y, en fin, convoca el cuestionamiento de los códigos dados a partir de su radical e irresoluble demanda (nostalgia del Có-

digo) por un lenguaje capaz de inscribirnos como figuras del sentido.

Todo en este cuento viene de la literatura y vuelve a ella; pero, sobre todo, viene de la obra del propio Ribeyro, como un mapa a escala metafórico. Ello es patente en el hecho de que la lectura del mundo se hace ahora una actividad directa y central en el espacio privilegiado del "valle" y en la geografía mítica de Tarma: el "pequeño fundo" de El Rosedal es, más que una unidad económica, un jardín. En la densidad anagramática de la escritura (unas palabras escritas dentro de otras) el dueño del jardín es Paternoster que lo vende a Salvatore (Carlos Paternoster a Salvatore Lombardi, en el argumento), lo que hace del espacio no una pérdida original sino una heredad no buscada: Silvio, a la muerte de su padre, se encuentra dueño involuntario del jardín. Una vez más, la pregunta por el "estar aquí" se resuelve por una indagación del "ser del estar", sólo que esta vez será una pregunta radicalizada por su demanda. Irónicamente, el lugar — esta cifra del sentido del mundo — se impondrá de modo casual y a través del laberinto de la inmigración, en este caso italiana; Italia la música, la rosa y el valle fecundo de Tarma son indicios suficientes como para transformar a este Silvio Lombardi que hasta los cuarenta años, antes de conocer el valle, había sido "un hombre sin iniciativa ni pasión".

Pronto, Silvio descubre que la hacienda "Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical". Al mismo tiempo, los empapelados antiguos de las habitaciones "invitaban más que a la contemplación a la lectura". Es así que la representación del mundo se va demostrando como una serie de alfabetos implícitos; hasta que, desde un cerro vecino, Silvio descubre que la hacienda está hecha de "una borrosa tapicería coloreada, en la cual ciertas figuras tendían a repetirse". Más tarde comprueba que "los macizos de rosas que, vistos desde el suelo, parecían crecer arbitrariamente, componían una serie de figuras". El enigma se precipita: al copiar esos signos se da cuenta de que se trata no "de un dibujo ornamental sino de una clave, de un signo que remitía a otro signo: el alfabeto Morse". Con el código en la mano encuentra la palabra escrita en el jardín: RES.

En seguida, las distintas posibles lecturas se suceden como un discurso indiferenciado que el signo potencial y el lector ensaya. Cosa o ser, la palabra explicaba una y todas las cosas: "Una cosa era todo... Todo era una cosa, pero de nada le servía saberlo. Por donde la mirara, esta palabra lo remitía a la suma infinita de todo lo que contenía el universo". En "El Aleph" de Borges se trata de dos posibilidades: la suma de las cosas en la naturaleza sucesiva del lenguaje, por una parte, y de la simultaneidad de las cosas en el instante de la contemplación, por otra; la primera está representada por el genio literal de Carlos Argentino que registra prolijamente cada parte del todo que ve; la segunda corre a cargo del propio Borges, quien opta por el informe sucinto y equivalente, que registra más el asombro de ver que la cosa vista. En este relato de Ribeyro otra posibilidad se plantea: la palabra-aleph contiene todas las cosas y, al revés, alude a todo lo que es, sólo que esa potencialidad de suma coincidencia está dada eternamente al lector, a la lectura; si Borges se asombra del ser de la palabra que contiene al inconcebible universo, Ribeyro se conmueve del estar de la palabra en un mundo que no acaba de referir y referirnos. Silvio vive así la agonía de su propia lectura: el narrador y el lector saben tan poco como él puesto que asisten mutuamente al progreso de sus indagaciones; en cambio, en "El Aleph" el na-

rrador ha visto el universo, sabe mucho más que el lector, y convierte su asombro de ver en el placer de referir. La lectura de Silvio es otra, pasa por la revisión del mismo discurso: "SER era una palabra tan vaga y extensa como COSA... ¿Ser qué, además? SER era todo ¿Cómo tomar esta palabra, por otra parte, como sustantivo o como verbo infinito?... Si era un sustantivo tenía el mismo significado infinito y por lo tanto inútil que COSA. Si era un verbo infinito carecía de complemento, pues no indicaba lo que era necesario ser". Esta lectura busca, pues, a partir de la palabra una frase completa, un texto que desencadene el significado oculto y que posibilite el sentido del mundo en el lenguaje y del sujeto en este mundo. A diferencia de "El Aleph", por último, el lenguaje no se detiene en la cosa referida (como en la enumeración parcial de Borges) sino que requiere incorporar también las relaciones del sujeto y el mundo, porque el uso de la palabra reclama aquí por el discurso, esto es, por la lógica de un sentimiento restituído. La lectura de RES no es suficiente en sí mismo (no basta ver el mundo en un aleph) porque se trata de una lectura que reclama decir al sujeto en el lenguaje y a éste en el mundo rehabilitado.

Por eso, cuando Silvio decida un sentido para RES podrá también seguir el discurso de esa opción, como si eligiera una manera de vivir. Pero esta misma virtualidad hace que ensaye discursos alternos, mientras busca uno más cierto: "Otra vez se encontraba enfrentado al infinito. Decidió entonces que lo que debía hacer era la lista de las cosas que tenía y empezó por su dormitorio..." Esta vez Silvio coincide con Carlos Argentino, lo cual es inevitable porque en la virtualidad de la interpelación, en ese ensayo de sucesivos códigos que produzcan desde el signo del jardín un mensaje, Silvio tiene que coincidir con todas las posibilidades de la lectura, incluidos los dos paradigmas de la poética borgiana incluidos en "El Aleph". Cuando lee SER como un mandato, ya es otro: "Algunos proyectos de SER le pasaron por la cabeza". Es así que decide desenterrar su instrumento favorito y ser un violinista. El código se desplaza de la lectura como interpretación a la interpretación, mediadora del arte. Más tarde abandona el violín, comprueba que envejece, aprende que en catalán RES quiere decir nada. La lectura del jardín refracta su propia vida. La rutina, el deterioro, lo repiten: "era como tener que leer todos los días la misma página de un libro pésimamente escrito y desprovisto de toda amenidad". La lectura se ha detenido.

Pero la fábula debe seguir, suscitando otro nivel de estas lecturas. Una prima suya y su hija, llegada de Italia, se instalan en El Rosedal. Ella se llama Rosa Eleonora Settembrini: RES. El enigma parece despejarse, pero reaparece en el nombre de la hija: Roxana Elena Settembrini, de quien Silvio se enamora. Ahora son los personajes los que cifran el signo de mensaje incierto. La añoranza del código se ha patentizado; el sentido, al final, depende enteramente de un código, cualquiera que sea, sólo que no coincide necesariamente con el mensaje que queremos encarnar y leer plenamente. Y es aquí donde Silvio se extravía como lector: enamorado, agobia a Roxana, quien pronto huye del solitario obseso. Ironía final: el buscador del código prueba que su naturaleza es arbitraria y cruel; el amor es un "periodo de beatitud", pero es también un código común, y ella, simplemente, no lo ama. Silvio agoniza en su lectura: "En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco". Libre, en fin, de esa compulsión intemperativa, le queda la otra interpretación, el violín que "empezó a tocar para nadie. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho

mejor". Incapaz de descifrar en el mundo su propio enigma, se rinde al lenguaje mediador de la música, a ese código sin palabras que produce un puro comentario del sentido.

Curiosamente, en los nombres de los personajes del relato está escrita la palabra RES, pero no lo está en el nombre Silvio Lombardi. Los otros se afirman como sujetos reales del mundo, objetos de la lectura; mientras que Silvio es el sujeto de la lectura y un objeto desasido del mundo. En esa actividad del leer, su ser es una virtualidad, una suerte de signo él mismo: se desplaza como el significante de la lectura. Por eso mismo, como la promesa del sentido inscrito en el texto del relato.

Como los artistas de "Por las azoteas" y "El embarcadero de la esquina", Silvio es un aficionado, esto es, un artista de instrumento incierto y vocación por la certeza. Un intérprete aficionado significa aquí una devoción pasional agónica y gratuita. Pero Silvio es también un lector aficionado, una suerte de Quijote del signo, extraviado por las lecturas de mensajes cifrados que deberían darle una razón superior para vivir. Estos "aficionados" viven su arte extremo en soledad y zozobra. El nazi, profesional de la prisión (en "Los cautivos"), se declara como un "aficionado" de las aves, pero sabemos bien que se trata de un fanático. Los aficionados, por el contrario, ilustran con su aventura radical que los modos de vivir genuinamente se han vuelto modos de perder el mundo. (Y también en esto Ribeyro coincide con Borges). Ese sujeto sin lugar no sólo es el que ensaya como aficionado la posibilidad del arte, de un arte (suerte del hombre fiel) sin retorno. Es también el frágil sujeto de la certidumbre improbable. Los aficionados verdaderos (y no los falsos "amateurs" de un París comercializado) tienen esa "marca" intransferible.

Estos cuentos de Ribeyro decodifican nuestra propia actividad de lectores, despojando esa actividad literaria, cultural, histórica, ese intercambio de códigos que nos configuran, y abriendo en ella una zona de incertidumbre donde emerge la certidumbre. Esa lectura incierta para una mayor certeza nos descubre volviendo a leer, leyendo con libertad, compartiendo la poesía actual y remota de la fábula que nos inquieta con los acertijos de la identidad y el sentido. Esa identidad es un habla nuestra, una forma imaginaria de nuestra historicidad, tanto como es una forma crítica de nuestro existir social latinoamericano y, penosamente, peruano. Porque siendo ésta una literatura plenamente universal su entonación peruana es específica, raigal: expresa la diversa agonía del sentido en una cultura hecha de la morosa destrucción de su terca sobrevivencia. La humanización del espacio, la conversión imaginaria del sujeto desposeído, son respuestas culturales a la violencia de todo tipo; por otra parte, en estos relatos la crítica y la sutil denuncia responden a las desnaturalizaciones de la estratificación y la lucha de clases. Todas esas lecturas vuelven a esta dimensión nacional y latinoamericana (incluso en los debates que dramatizan la suerte del sujeto latinoamericano en Europa), que impregna con su luz tierna y trágica estos paisajes humanos de la transición, la crisis y la desesperanza, que Ribeyro ha trazado sin prédicas aleccionadoras y con sensibilidad moral.

Leer a Ribeyro a lo largo de estos veinte años ha sido, en verdad, un ejercicio de aficionados comprometidos con la viva letra de la mejor literatura, aquella que, como pocas cosas ya, sigue siendo una pensión gratuita. En los espejismos y desvalores de estos tiempos, esos cuentos nos acompañan, fieles.