

Joaquín Pérez-Blanes

New Mexico State University

Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro

Resulta cuando menos curioso, si no preocupante, que en muchas de las antologías actuales sobre el cuento hispanoamericano no se encuentre la figura de Julio Ramón Ribeyro. Escritor peruano, nacido en Lima en 1929, residente en París por largo tiempo, narrador vocacional, irónico, aforístico, cuentista del desasosiego, delgado en extremo y adicto al tabaco; Julio Ramón Ribeyro recibió el premio Juan Rulfo en 1994, el mismo año que falleció, premio que lo reconocía, por fin, como uno de los mejores y más ingeniosos cuentistas que ha dado hispanoamérica.

Es posible que esta ausencia de incursiones en antologías se deba, por un lado a su carácter retraído y aislado; y por otro a que si seguimos las características que Donald Shaw señala en su libro sobre la nueva narrativa hispanoamericana encontraremos que Ribeyro no seguía las pautas que Shaw describe como significativas del *boom*. Ribeyro no quiso adentrarse en la tendencia a subvertir el concepto del tiempo cronológico lineal, ni sucumbió a la tentación de abandonar los escenarios realistas, ni tuvo la intención de reemplazar al narrador omnisciente por narradores múltiples y ambiguos, salvo en contadas excepciones con cuentos narrados en primera persona; no, Ribeyro siempre mantuvo la tendencia de la estructura lineal, incluso en el relato “Demetrio”, que es un cuento que trata de un fantasioso cruce temporal, la narración transcurre de una forma diacrónica. La poética del escritor peruano fue siempre la de “considerar el cuento como una unidad de tiempo, lugar y acción. Esto tiene por objeto evitar la dispersión del relato y lograr una especie de ‘codensación dramática’” (Ribeyro, *La Tentación...* 61).

Por tanto, su inclinación a la misantropía, el estar alejado de los círculos literarios en boga, su obstinada dedicación al cuento y su permanencia en los cánones narrativos clásicos han sido elementos más que suficientes para dejarlo erróneamente excluido de las antologías del cuento hispanoamericano y para llegar a ser denominado por algún crítico desdeñoso como el mejor narrador peruano del siglo XIX. Y sin embargo, Ribeyro, sin ser ningún *boom* narrativo, o precisamente por esa adscripción a los modelos tradicionales, consiguió construir cuentos con una precisión de relojero al modo de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga o Guy de Maupassant.

Los decálogos o manifiestos literarios no son materia nueva, ya Horacio Quiroga presentó su decálogo en julio de 1927 en la revista “El Hogar” de Buenos Aires. Años más tarde Augusto Monterroso en su libro *Lo demás es silencio* también se atreve a proponer un decálogo que nada entre la sinceridad y la voluntad de incordiar, algo muy propio del humor de Monterroso. Por su parte Ribeyro publica el suyo aclarando que no hay que hacerle demasiado caso, que todo decálogo o manifiesto nace con la convicción de que alguna vez será transgredido. Nos servimos de este decálogo, que Julio Ramón Ribeyro

publicó en *La palabra del mudo*, y de algunas declaraciones sobre su propia obra, para ir descubriendo los trazos de su narrativa.

Así hablar de un cuento, de una historia corta o de un relato, poco nos importan ahora las nomenclaturas, supone analizar los modos de narrar: el tema, el tono, la tensión, la trama, la voz o las voces narradoras y el ritmo contenido. Ricardo Piglia propone una primera tesis sobre el cuento en su libro *Formas Breves* por la que “un cuento siempre cuenta dos historias” (93). Según esta tesis en un cuento encontraríamos una primera historia visible, que es la que se narra, y una segunda historia invisible, normalmente enterrada, que el narrador, como un arqueólogo, va dejando al aire con suaves pinceladas. Para Piglia éste es el modo de narrar un cuento clásico, un cuento como los de Poe, los de Maupassant o los de Quiroga, y éste es, a su vez, el modo de narrar que Ribeyro prefiere.

Hay diferentes intentos de clasificar la narrativa corta de Ribeyro, pero todos estos son generalidades que no abarcan la enorme variedad temática del escritor peruano. Isolina Rodríguez Conde divide en dos sus narraciones: modalidad inventiva y modalidad evocativa, pero existen cuentos evocativos como “La música, el maestro Berenson y un servidor” que se inscriben del mismo modo en la inventiva. Ángel Esteban, por su parte, propone una dicotomía entre la oficialidad y la marginalidad; y en cierta manera es una buena división, porque incluso cuentos fantásticos como “La careta” describen ese enfrentamiento de deseos entre marginados y clase media limeña; pero sigue siendo ésta una clasificación muy amplia para encerrar todas las posibilidades de Ribeyro. Bryce Echenique lo explica muy bien en un artículo recogido en el libro *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*: “Puede decirse, sí, que el gran escritor peruano toca registros que lo vinculan a la narrativa urbana y a la fantástica, pero esta comodidad facilita poco la entrada a una obra que toca una inmensa gama de registros” (119).

Creo que la clasificación más acertada se encuentra en el artículo “Lo que dijo Ribeyro”, que es la transcripción de las notas tomadas por Wolfgang Luchting sobre una charla que el escritor dio en el Instituto Nacional de Cultura en la ciudad de Lima en 1973, donde el propio Ribeyro se atreve a clasificar sus cuentos:

Siempre he escrito mis cuentos como unidades independientes. No encuentro ningún desarrollo orgánico. Más bien están agrupados en “familias de preocupaciones”. Así, “La huella”, es del género fantástico. La segunda vertiente sería el cuento realista (“Los gallinazos sin plumas”): Lima, los marginados, etc. La técnica es más o menos la misma siempre. Una tercera vertiente sería los cuentos evocativos, autobiográficos. La cuarta los cuentos “europeos”: aquellos en primera persona (pero escondidamente). (Ribeyro, *Las respuestas...* 39)

Siguiendo esta clasificación que hace Ribeyro de sus cuentos tendríamos, por

ejemplo, que al género fantástico pertenecerían cuentos como “Demetrio”, “La insignia”, “La careta”, “Doblaje” y otros en esa línea; todos los cuentos recogidos en “Los gallinazos sin plumas” serían narraciones del ámbito del realismo y otros como “El libro en blanco” o “Sólo para fumadores” tendrían una doble particularidad temática: serían cuentos europeos y evocativos o pretendidamente autobiográficos.

Ribeyro, como norma, es fiel a su decálogo y no pretende experimentar, así que, por lo general, en la mayoría de sus cuentos la voz narradora está bien definida en primera o en tercera persona. En los relatos autobiográficos, también en algunos de corte fantástico como “Doblaje”, “La insignia” o “Demetrio”, se sirve de un “yo” narrativo tan explícito como implícito; por el contrario, en las narraciones costumbristas sobre la ciudad de Lima, donde los personajes son perdedores indelebles, abocados a un determinismo social que los lleva a la desgracia o a tener que claudicar al final de la historia, Ribeyro se sirve del narrador en la tercera persona. Si bien este pensamiento no coincide con el de Efraín Kristal que sostiene que el narrador en Ribeyro no se compromete con el relato: “el narrador nunca participa en el mundo narrado aun en narración en primera persona” (129). Es posible que sus primeros cuentos, especialmente los contenidos en *Los gallinazos sin plumas*, que están escritos en tercera persona y son más descriptivos que participativos, el narrador observa y transcribe los movimientos de los personajes sin involucrarse demasiado, aunque también es cierto que Ribeyro, en sus narraciones, deja caer juicios de valor o descripciones que denotan participación por alguno de sus personajes. Como dice María Teresa Pérez en la introducción a los cuentos de Ribeyro que editó Cátedra: “El de Ribeyro, en cambio, es un arte que no duda en mostrar su máscara. [...] Convencido de que la literatura es afectación” (40). La segunda parte de lo anotado por Efraín Kristal resulta más acorde con el modelo narrativo de Ribeyro donde, por un lado, “el narrador no determina los sucesos” (130), y por el otro, “el narrador no se compromete a explicar ni a dar razones objetivas sobre lo que sucede” (130). Es cierto, Ribeyro no juzga la situación porque no puede hacer nada frente a su escepticismo vital o al determinismo que guía a sus criaturas a un desenlace inevitable, pero sí imprime un carácter personal en la descripción de las actitudes de los personajes, como en el comienzo del cuento “Por las azoteas”, donde escribe: “A los diez años yo era el monarca de las azoteas y gobernaba pacíficamente mi reino de objetos destruidos” (Ribeyro, Cuentos completos 162).

En Ribeyro, dependiendo del tipo de cuento que esté narrando, el principio tiene dos variantes. La primera es la narración pausada, descriptiva, sin otra intención que la de ir situando al lector en un contexto vivencial concreto, por ejemplo en “Mientras arde la vela” el cuento comienza de este modo: “Mercedes tendió en el cordel la última sábana y con los brazos aún en alto quedó pensativa, mirando la luna” (Ribeyro, Cuentos completos 44).

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Luego sigue describiendo la escena, donde Moisés, su marido, ronca tendido en la cama y el niño, Panchito, duerme enroscado como un gato. La segunda variante es una narración que comienza como un golpe, el narrador le tiende un gancho al lector y lo arrastra a la inquietud, a la duda, a la necesidad de saber qué va a suceder después de un principio fulminante; este modo de comenzar suele darse más en los textos de índole fantástica, los más cercanos a Kafka, por ejemplo en el comienzo de “Demetrio”:

Dentro de un cuarto de hora serán las doce de la noche. Esto no tendría ninguna importancia si es que hoy no fuera 10 de noviembre de 1953. En su diario íntimo Demetrio Von Hagen anota: “El 10 de noviembre de 1953 visité a mi amigo Marius Calen.” Debo advertir que Marius Calen soy yo y que Demetrio Van Hagen murió hace exactamente ocho años y nueve meses. (481)

Esto enlaza con el número ocho del decálogo donde Ribeyro anota: “El cuento debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino” (Tenorio 33). En el primer caso, Mercedes, bajo la historia visible, que es su decisión de acostarse cuando deje de arder la vela, sostiene una segunda historia, una lucha interna, que consiste en que en esos momentos está decidiendo si termina con la vida de su marido o no. En el segundo cuento, “Demetrio”, Marius Calen, el narrador, también se encuentra atrapado por la duda de si vendrá o no su amigo Demetrio a visitarlo, como está escrito en el diario de Demetrio, sabiendo que éste murió hace ocho años.

Si vamos al punto primero del decálogo dice: “El cuento debe contar una historia. No hay cuento sin historia. El cuento se ha hecho para que el lector a su vez pueda contarla” (33). Esto enlaza con su devoción por los autores del XIX, ya que en ese siglo, cuentistas como Poe o Maupassant escriben muchos de sus cuentos desde la figura de un narrador oral, una persona urgida por la necesidad de contar una historia para sosegar su conciencia o para dar ejemplo o consejo a sus interlocutores. Ribeyro retoma la herencia de la tradición oral, el cuento nace para ser contado. Ribeyro reincide en esta idea de la oralidad del cuento en el punto número siete de su decálogo, que dice: “El cuento admite todas las técnicas: diálogo, monólogo, narración pura y simple, epístola, informe, *collage* de textos ajenos, etc., siempre y cuando la historia no se diluya y pueda el lector reducirla a su expresión oral” (33). Borges consideraba que la novela se distanciaba de la narrativa “porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor” (Piglia 111).

Para conseguir que la historia avance en línea recta Ribeyro se adscribe a lo que Poe denominaba “Unidad de impresión”, que no es más que una unidad de acción que se consigue con un estilo “directo, sencillo, sin ornamentos ni digresiones. Dejemos eso para

la poesía o la novela” (Tenorio 33), escribe el escritor peruano en el punto cinco del decálogo. Para que el cuento tenga unidad en su significante y su significado es necesario centrarse en una idea que lleve a un único punto posible, nada puede estar en disonancia con la idea del cuento, todo debe girar alrededor de esa idea, para ello hay que limpiar de hojarasca la narración, que es lo que propone Ribeyro en el punto nueve: “En el cuento no debe haber tiempos muertos ni sobrar nada. Cada palabra es absolutamente imprescindible” (33). Decía Huidobro que el adjetivo si no da vida, mata; pero no sólo cada palabra es única, tampoco deben existir elementos innecesarios en la narración, así Chejov, más tarde Hemingway repitió la misma idea pero sirviéndose de una escopeta, sostenía que si en una historia hay un clavo en la pared, dicho clavo tiene que ser relevante en el cuento, por tanto, al final del cuento hay que colgar al personaje de dicho clavo. Maupassant, por su parte, hablaba de la transición natural de los personajes, de eliminar los elementos inútiles del cuento para que la historia avanzara hacia un desenlace ineluctable, evidente o no, sorpresivo, espantoso, emotivo, emocional, ridículo o abierto, pero único. Este es el décimo punto en el decálogo: “El cuento debe conducir necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorpresivo que sea. Si el lector no acepta el desenlace es que el cuento ha fallado” (33).

El sentido de un cuento se adquiere con el final, pero ya está presente desde el comienzo, en esa segunda historia subterránea, oculta, allí está la clave del relato, el desenlace mismo, sólo que el autor la esconde bajo una primera capa visible, la narrada. La literatura “trabaja la ilusión de un final sorprendente, que parece llegar cuando nadie lo espera para cortar el circuito infinito de la narración, pero que sin embargo ya existe, invisible, en el corazón de la historia que se cuenta” (Piglia 119).

Piglia propone en *Formas Breves* una serie de características para los finales de cuento, sin embargo esa lista de posibles maneras de acabar una historia es resultado de un análisis centrado en los cuentos de Borges y aunque pudieran ser exportables algunas de estas características, lo cierto es que limita el campo de los finales en Ribeyro. Partiendo de la base de que el final de una historia, aunque sea sorpresivo, ya está dibujado desde el principio, las maneras de concluir una historia pueden ser varias en Ribeyro. Una primera sería el desenlace inesperado, la sorpresa final, lo que acontece al final de la historia llega como solución extrema, por eso mismo resulta impactante al lector. Esta modalidad de final se da más en los relatos fantásticos que en los realistas. Así en “La careta” cuando el muchacho ya no puede deshacer la mueca grotesca de su cara y el Marqués de Osin ordena a los comensales que le quiten la máscara, el lector presiente la tragedia, pero no espera que el cuento posea un desenlace tan desgarrador: “Antes de que pudiera oponerse, sintió que le arrancaban la piel de un tirón” (Ribeyro, *Cuentos* 441). Hasta ahí el desenlace que

podríamos denominar como esperado, pero no contento con eso, Ribeyro añade un párrafo final aterrador cuando el Marqués arroja por los aires la cara de Juan: “Éste alargó la mano para cogerla, pero los perros del Marqués se adelantaron y comenzaron a disputársela vorazmente” (441). Un segundo modelo de final en Ribeyro, probablemente el más utilizado, es el desenlace aguardado, ya que otro modo de concluir la historia supondría una decepción para el lector que espera a que el final del cuento sea ése y no otro. Estos finales, llamémoslos de obligación, se dan habitualmente en los cuentos más realistas. En “Mientras arde la vela” el cuento nos conduce a la tragedia, a la decisión final de Mercedes de poner junto al maletín de albañil de su esposo la botella de aguardiente, sabiendo que ese gesto conducirá a su esposo a la muerte, pero el lector es consciente de que es la única escapatoria posible a su condición actual. En “Los gallinazos sin plumas” el tío tiene que morir, y además trágicamente, para que los dos muchachos se liberen de su tiranía. Existe una tercera manera de cerrar un cuento en Ribeyro y éste es el final abierto, suele contener un desenlace previo en el que la segunda historia aflora, pero deja sostenido el cuento en un punto y final que en realidad es un punto y seguido, salvo porque el lector ya no puede seguir los avatares de los personajes. Éste es el caso de, por ejemplo, el cuento “Al pie del acantilado” que comienza con la llegada al acantilado de un padre y dos hijos y se asientan porque crece allí una higuera. Después de una vida tristísima, llena de esfuerzos y escasa de recompensas, una vez que vuelven a vagar, ahora ya sólo el padre y un único hijo, divisan otra higuera “y escarbando entre las piedras, hundimos el primer cuartón de nuestra nueva vivienda” (Ribeyro, *Cuentos completos* 226). El final es abierto, parece que se llena de oxígeno el ambiente y de esperanza, y que la vida continúa, ya no sabremos si mejor o peor, pero esa historia no concluye del todo en ese punto final.

A modo de conclusión diremos que para descubrir los múltiples modos de narrar de Ribeyro basta con seguir el decálogo que publicó en *La palabra del mudo*, porque su narrativa rara vez abandona el carácter clásico de la narración, entendiendo como clásico el cuento literario del siglo XIX, donde el narrador es, por regla general, omnisciente y narra en tercera persona. Los cuentos de Ribeyro mantienen la calidad oral del cuento clásico, que permite que pueda contarse. Además, Ribeyro, persigue en sus cuentos la idea de unidad de impresión que Poe propuso en sus teorías literarias: “Si una obra literaria (se refiere al cuento) es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión” (13). Para Ribeyro, por tanto, el cuento debe poseer una constante unidad de espacio y de tiempo, no debe llenarse de digresiones vanas y debe mantener una única dirección posible persiguiendo una sola idea que lleve de forma ineludible a un solo desenlace, no importa si esperado o inesperado, no importa si concluye en un punto y final que parece más bien un punto y seguido, no como este punto que vamos a poner aquí, que inequívocamente es el

punto final de este trabajo.

Bibliografía

- Bryce Echenique, Alfredo. "El arte genuino de Ribeyro". *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Ismael P. Márquez y César Ferreira, eds. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 119-125.
- Esteban, Ángel, ed. "Introducción". *Cuentos*. Julio Ramón Ribeyro. Madrid: Espasa Calpe, 1998. 7-72.
- Kristal, Efraín. "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro". *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Ismael P. Márquez y César Ferreira, eds. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 127-148.
- Pérez, M^a Teresa, ed. "Introducción". *Cuentos*. Julio Ramón Ribeyro. Madrid: Cátedra, 1999. 11-88.
- Piglia, Ricardo. *Formas Breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.
- Poe, Edgar Allan. "La unidad de impresión". *Teoría de los cuentistas. Teoría del cuento I*. Lauro Zavala, comp. México, D. F.: UNAM, 1995.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- _____. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. *La tentación del fracaso, Diario personal*. Vol 1. Lima: Campodónico Editor, 1992.
- _____. *Las respuestas del mudo*. Lima: Campodónico Editor, 1998.
- _____. *Prosas Apátridas*. Barcelona: Tusquets, 1975.
- Tenorio Requejo, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: El rumor de la vida; textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana*. Lima: Arteidea, 1996.