



UNIVERSIDAD DE NAVARRA
FACULTAD ECLESIAÍSTICA DE FILOSOFÍA

DAVID RAYMUNDO CHONG LAM

EL HOMBRE SEGÚN JULIO RAMÓN RIBEYRO
Una propuesta de Antropología literaria

Extracto de la Tesis Doctoral presentada en la
Facultad Eclesiástica de Filosofía de la Universidad de Navarra

PAMPLONA
1999



Ad normam Statutorum Facultatis Philosophiae Universitatis Navarrensis
perlegimus et adprobavimus

Pampilonae, die 30 mensis octobris anni 1998

Dr. Vicentius BALAGUER

Dr. Ioseph Angelus GARCÍA-CUADRADO

Coram tribunali, die 26 mensis ianuarii anni 1998, hanc
dissertationem ad Lauream Candidatus palam defendit

Secretarius Facultatis

Dr. Iacobus PUJOL

Excerpta e Dissertationibus in Philosophia

Vol. IX, n. 5



PRESENTACIÓN

El estudio de la Literatura —o de las obras literarias— en el ámbito de la Filosofía no es una novedad: Aristóteles mismo puede ser invocado como el ancestro último de esta actividad¹. Sin embargo, no puede negarse que ha sido en el último siglo —tal vez con el auge de la hermenéutica— cuando la invitación a reflexionar con la Literatura ha sido acogida más a menudo. Sería casi un tópico evocar a Heidegger cuando ve en Hölderlin o en Rilke expresiones más capaces que las suyas propias². De la misma manera se puede recordar el uso que hace A. MacIntyre de Jane Austen³, Hannah Arendt de Isak Dinesen⁴ o Agnes Heller de Shakespeare⁵.

Si esto es así históricamente, también debe serlo reflexivamente. En efecto, la creación literaria ilumina aspectos de la existencia que antes permanecían en penumbra⁶, o mejor, que no existían más que como posibilidad⁷. En efecto, la *irrealidad literaria* tiene la virtud de presentar el *más allá* de lo cotidianamente vivido y conocido⁸. Esto se hace especialmente patente en el caso de la narración y la comprensión de sí mismo: no son pocos los autores que han renunciado ya a la comprensión de sí a través de la intropatía regente en la tradición del *cogito* y han escogido el camino de la narración⁹. Nos conocemos a través de rodeos, de las narraciones que hacemos de noso-

1. Cfr. J. VICENTE ARREGUI, *La verdad de la literatura*, en «Nuestro Tiempo» 478 (1994) 116.

2. Cfr. J. CHOZA, *Al otro lado de la muerte: las elegías de Rilke*, Pamplona, 1991.

3. Cfr. A. MACINTYRE, *Tras la virtud*, Barcelona 1987, pp. 226-232, 294-298.

4. Cfr. Hannah ARENDT, *La condición humana*, Barcelona 1993, pp. 199, 336; *Isak Dinesen. 1885-1963*, en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona 1992, pp. 81-95.

5. Cfr. AGNES HELLER, *El hombre del renacimiento*, Barcelona 1994.

6. Cfr. J. CHOZA, *Influjo de la literatura en las actitudes humanas*, en J. CHOZA, *La supresión del pudor, signo de nuestro tiempo y otros ensayos*, Pamplona 2.ª ed., 1990, p. 63.

7. Para la argumentación de esta arriesgada tesis, cfr. P. RICOEUR, *La métaphore vive*, París 1975, pp. 311 ss.

8. Cfr. D. INNERARITY, *La irrealidad literaria*, Pamplona 1995.

9. Cfr. P. RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris 1990.

tros mismos¹⁰. Pero, como afirma Ricoeur, sólo conocemos lo que somos, cuando lo comparamos con lo que podemos ser; y sólo conocemos lo que podemos ser mediante la ficción¹¹.

Pero, fenomenológicamente, la narración no sólo invita al reconocimiento sino también a la contestación. Como ya advirtieron los contadores de cuentos antiguos, una historia se contesta con otra historia¹² o con las acciones propias. La narración es el lugar donde se muestran los valores. Precisamente por esta condición, el creador literario, y especialmente el autor de narraciones, tiene conciencia de su poder y de su responsabilidad¹³.

Por ello, el autor literario es siempre un provocador. Su discurso puede revestir prácticamente todos los actos de habla, aunque normalmente siempre tendrá que ver con el consejo: «sé más sabio: conoce también esto»¹⁴.

Frente a la provocación del autor, hay dos respuestas: la del lector y la del crítico. El pensador no puede acceder al texto literario pertrechado únicamente con su «intuición». La obra literaria pertenece a lo que Aristóteles denomina el *logos semantikós*, la palabra no pronunciada; cuando se enuncia es ya *logos apophanticós*¹⁵. Por tanto se hace necesario un estudio previo del lenguaje de la ficción.

Los últimos treinta años han conocido un desarrollo casi sin precedentes¹⁶ del análisis narrativo. Es cierto que en muchas ocasiones, este aná-

10. Cfr. A. MACINTYRE, *Tras la virtud*, Barcelona 1987, en especial, capítulo 15 *Las virtudes, la unidad de vida humana y el concepto de tradición*, pp. 252-277.

11. Dice Ricoeur: «He formulado la hipótesis según la cual la identidad narrativa, sea de una persona o de una comunidad, será el lugar de búsqueda de este quiasmo entre historia y ficción. (...) Parecía que podía tener por válida la siguiente cadena: la comprensión de sí es una interpretación; la interpretación de sí, a su vez, encuentra en el relato (...) una mediación privilegiada; este último préstamo a la historia y a la ficción hace de la historia de una vida una historia ficticia, o si se prefiere, una ficción histórica entrecruzando el estilo historiográfico de las biografías con el estilo novelesco de las autobiografías imaginarias». P. RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 138, nota 1.

12. Cfr. H. WEINRICH, *Al principio era la narración*, en M.A. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid 1984, p. 93

13. Cfr. el lúcido análisis de Spitzer sobre Cervantes. L. SPITZER, *Perspectivismo lingüístico en «El Quijote»*, en *Lingüística e historia literaria*, Madrid 1982, 2.ª ed., 3.ª reimp., pp. 135-187.

14. Cfr. W. BOOTH, *The Company We Keep, An Ethics of Fiction*, Berkeley 1988, p. 16.

15. En esta argumentación, vienen implicados muchos de los planteamientos del inmanentismo presentes en la crítica literaria contemporánea. Toda la obra de P. Ricoeur es un alegato contra este reduccionismo. Más puntualmente, puede verse el planteamiento, y la solución que esbozamos en el cuerpo del texto, en F. INCIARTE, *El reto del positivismo lógico*, Madrid 1974.

16. La preceptiva renacentista también conoció un desarrollo abrumador de la retórica, pero la narración, en sí misma, no pasa a ser un género noble hasta prácticamente el siglo XIX. Cfr. J.M. POZUELO, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid 1988.

lisis ha buscado únicamente la «literariedad» del texto narrativo convirtiéndolo en «un documento más de la historia del gusto»¹⁷, pero no es menos cierto también que estos modelos de análisis han conseguido objetivar el estudio de los textos literarios y, ahora, forman ya parte del saber compartido. Por tanto, no parece que ahora pueda considerarse un trabajo científico aquél que prescindiera de estas herramientas¹⁸. La razón filosófica indica el mismo camino: en un texto fijado contextualmente, el valor ilocucionario de la dimensión pragmática está ya bastante fijado en su dimensión semántica¹⁹.

Estas consideraciones permiten juzgar sobre la actualidad del tema de investigación aquí propuesto. La elección de un autor como Julio Ramón Ribeyro obedece a la misma razón.

En la tesis reseñada en este extracto, pretendemos mostrar en primer lugar, que la literatura es conocimiento y conocimiento verdadero. A través de las obras literarias somos capaces de *conocer*, entre otras cosas, al autor de las mismas. Para llegar a esto, pasaremos a estudiar a Julio Ramón Ribeyro, escritor peruano, y a sus obras. En efecto, Julio Ramón Ribeyro, junto con Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique, destaca hoy entre los autores más influyentes del Perú. La producción literaria de Ribeyro comprende cuentos, novelas, teatro y prosa. Es más conocido por sus cuentos, que abarcan el grueso de sus obras, por lo que el análisis emprendido en la tesis a la que aquí se hace referencia, está referido a tal género. Asimismo, en la tesis también deseamos destacar la importancia que tiene un adecuado análisis narrativo, tomado de la Teoría Literaria moderna.

Por último, gracias a la investigación precedente, en la tesis se trata de esbozar el fondo antropológico que los escritos y el pensamiento de Ribeyro guardan.

Para conseguir tales objetivos, se presentan en la tesis cuatro capítulos. El primero de ellos, titulado *Vida y obra* pretende hacer una aproximación de la biografía de nuestro autor. En él se hace también una breve descripción histórica de la literatura peruana, para comprender mejor las características de la *Generación del 50* a la que Julio Ramón Ribeyro pertenecía. La descripción de la *Generación del 50* parte de la situación sociopolítica de la época, sigue con la descripción de los integrantes más relevantes del grupo y sus características e influencias recibidas.

Además, un breve repaso de las obras de Ribeyro permite apreciar la variedad de su producción literaria y su importancia dentro de la narrativa latinoamericana de nuestros días.

17. El juicio es de N. Frye. Cfr. W. BOOTH, *The Company We Keep*, cit., p. 28.

18. Este es el defecto del que adolecen, a nuestro juicio, algunos volúmenes que pretenden enseñar a adquirir conocimientos éticos a través de la Literatura.

19. Cfr. ELIZABETH BRUSS, *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, en «Poétique» V (1974) 14-26.

El segundo capítulo se titula *Cuestiones metodológicas*, cuyo extracto presentamos aquí. En esta parte se hace examen de la literatura, en cuanto relacionada con la filosofía. De esta manera, en primer lugar, se establecen las características de la literatura, así como su relación con la filosofía, especialmente con la ética y la antropología. De ahí se pasa al papel que tiene la literatura en la sociedad. Después, se establecen los vínculos entre ambas —literatura y filosofía— para proceder con los modos que tiene la literatura para presentar la realidad. Todos estos aspectos se ilustran con diversas opiniones de Julio Ramón Ribeyro. Por último, se presenta un intento de establecer un modelo analítico coherente para ser aplicado en el tercer capítulo.

El tercer capítulo de la tesis, resumido en este extracto, comprende una *Visión Poética* del hombre en Julio Ramón Ribeyro. Para ello, se hace un análisis de tres cuentos de nuestro autor. Si bien la producción de Ribeyro alcanzó aproximadamente el centenar de relatos cortos —entre sus cuentos publicados y no publicados— no por esto la elección en la tesis de sólo tres de ellos ofrecerá una imagen incompleta del pensamiento de nuestro autor. La razón radica en que se trata de los tres cuentos más representativos de Ribeyro, como lo hacemos ver en el desarrollo de ese capítulo. Del análisis de estos cuentos se obtendrán varios aspectos del pensamiento de Ribeyro, expresados a través de sus relatos.

El último capítulo se titula *El hombre en Ribeyro. Visión Pragmática*. Pretende ser una interpretación antropológica, pero basada principalmente en otras obras de nuestro autor —diferentes de sus cuentos— como son sus escritos reflexivos. Así, llegaremos a determinar muchas conclusiones sobre lo que Ribeyro piensa respecto al hombre.



ÍNDICE DE LA TESIS

INTRODUCCIÓN	vii
--------------------	-----

CAPÍTULO I

VIDA Y OBRA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

A. VIDA	1
1. Unos antepasados ilustres	3
2. El Ambiente familiar	4
3. En el barrio de Santa Cruz	7
4. Estudiante universitario	9
5. Madrid y París	11
6. Munich, París, Berlín y Amberes	14
7. Julio Ramón y las mujeres	15
8. Regreso al Perú	18
9. En la Agencia France-Pressé	19
10. Alida	21
11. Algunos éxitos	24
12. Un revolucionario con modales	25
13. Los cargos diplomáticos	29
14. Amigos del Boom	30
15. El Cangrejo	31
16. Últimos años	38
B. OBRA	40
1. Bosquejo de la ficción peruana	41
2. Ribeyro y La generación del 50	43
a. Situación socio política de la época	43
b. Integrantes de la generación	46
c. Preocupación social y socialismo	49
d. Algunas posturas intelectuales	50
e. Los narradores del 50	53
f. Influencias en la narración	59
3. Un esbozo de la obra de Ribeyro	65
a. Cuentos	65
b. Novelas	70
c. Crítica Literaria	72

d. Teatro	72
e. Misceláneos	73
4. Ribeyro y el «boom» de la literatura	75
5. Los Cuentos en la crítica	78
a. La marginación	78
b. Dicotomía realidad-ilusión	82
c. Fracaso	84
6. Clasificación de los Cuentos	86
a. Cuentos de «Mudos»	89
b. Cuentos autobiográficos	90
c. Cuentos de burgueses	90
d. Cuentos europeos	91
e. Cuentos fantásticos	92

CAPÍTULO II

CUESTIONES METODOLÓGICAS

A. QUÉ ES LA LITERATURA. RELACIÓN CON LA ÉTICA	95
1. El papel de la Literatura en la Sociedad	97
2. Literatura y Filosofía	103
3. Los modos que tiene la Literatura de presentar la realidad	110
B. EL ANÁLISIS NARRATIVO	121
1. El tema	123
2. La trama: la historia y el discurso	123
3. Los sucesos de la historia	127
a. Secuencia de los sucesos	129
b. El tiempo y la trama	130
4. Los existentes de la historia	133
a. El personaje	134
b. El escenario	138
5. El discurso	139
a. El punto de vista y su relación con la voz narrativa	139
b. El autor real y el autor implícito, el narrador, el lector real y el lector implícito y el narratario	147

CAPÍTULO III

EL HOMBRE EN JULIO RAMÓN RIBEYRO: VISIÓN POÉTICA

A. LA DEGRADACIÓN HUMANA EN «LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS»	150
1. La Historia	152
a. Secuencia de los sucesos	152
b. El tiempo	155
2. Existentes de la Historia	159
a. Personajes	159
b. Escenarios	170
3. El Discurso	171
a. El punto de vista y el narrador	172
b. El autor implícito	175



4. Aspectos simbólicos	179
5. Conclusiones	180
B. LA ILUSIÓN DE «LA JUVENTUD EN LA OTRA RIBERA»	184
1. La Historia	186
a. Secuencia de los sucesos	186
b. El tiempo	190
2. Existentes de la Historia	193
a. Personajes	193
b. Escenarios	202
3. El Discurso	206
a. El punto de vista y el narrador	206
b. El autor implícito	210
4. Aspectos simbólicos	215
5. Conclusiones	216
C. EL SENTIDO DE LA VIDA EN «SILVIO EN EL ROSEDAL»	219
1. La Historia	221
a. Secuencia de los sucesos	221
b. El tiempo	225
2. Existentes de la Historia	227
a. Personajes	227
b. Escenarios	231
3. El Discurso	233
a. El punto de vista y el narrador	233
b. El autor implícito	234
4. Aspectos simbólicos	242
5. Conclusiones	244

CAPÍTULO IV

EL HOMBRE EN JULIO RAMÓN RIBEYRO:
VISIÓN PRAGMÁTICA

A. VIDA INTELECTIVA Y SENSITIVA DEL HOMBRE	247
1. Metodología	248
2. En busca de una definición	251
B. LA PERSONA	264
1. La intimidad y sus manifestaciones	267
2. La identidad de la persona	272
3. La naturaleza humana	275
C. TÉCNICA Y MUNDO HUMANO	282
D. LA CIENCIA, LOS VALORES Y LA VERDAD	288
E. LA LIBERTAD	299
F. LAS RELACIONES ENTRE LAS PERSONAS	309
1. La soledad	311
2. La amistad	314
G. LA FELICIDAD Y EL SENTIDO DE LA VIDA	318
1. La felicidad	319
2. El sentido de la vida	321
3. Nihilismo	327
H. LA VIDA SOCIAL	331



I. SEXUALIDAD Y FAMILIA	338
1. El sexo	341
2. La mujer	342
3. El matrimonio y la familia	344
J. LA CULTURA Y EL ARTE	348
1. La Cultura	349
2. El arte	350
K. EL TIEMPO DE LA VIDA HUMANA	353
1. El tiempo	354
L. EL DOLOR	357
1. La salud y la enfermedad	359
2. El sentido del dolor	360
3. El éxito y el fracaso	362
4. Actitudes ante el sufrimiento	364
M. EL DESTINO Y LA RELIGIÓN	367
N. RECAPITULACIÓN	374
CONCLUSIONES	377
ANEXOS	385
I. <i>Los gallinazos sin plumas</i>	385
II. <i>La juventud en la otra ribera</i>	395
III. <i>Silvio en El Rosedal</i>	425
IV. Obras de Julio Ramón Ribeyro	447
V. Clasificación de los cuentos	453
BIBLIOGRAFÍA	457



BIBLIOGRAFÍA DE LA TESIS

I. OBRAS PUBLICADAS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

A. Libros de Cuentos

- RIBEYRO, Julio Ramón, *Los gallinazos sin plumas*, Círculo de Novelistas peruanos, Lima 1955.
- *Cuentos de circunstancias*, Nuevos Rumbos, Lima 1958.
 - *Las botellas y los hombres*, Populibros, Lima 1964.
 - *Tres historias sublevantes*, Editorial Mejía Baca, Lima 1964.
 - *La juventud en la otra ribera*, Mosca Azul, Lima 1972.
 - *La palabra del mudo*, tomo I (cuentos de 1952 a 1972, prólogo de Washington Delgado), Editorial Milla Batres, Lima 1973.
 - *La palabra del mudo*, tomo II (cuentos de 1952 a 1972, prólogo de Washington Delgado), Editorial Milla Batres, Lima 1973.
 - *La palabra del mudo*, tomo III, Editorial Milla Batres, Lima 1977.
 - *La juventud en la otra ribera*, Argos Vergara, Barcelona 1983.
 - *Silvio en El Rosedal*, Tusquets Editores, Barcelona 1986.
 - *Sólo para fumadores*, El Barranco, Lima 1987.
 - *Relatos Santacrucinos*, El Barranco, Lima 1992.
 - *La palabra del mudo*, tomo IV, Jaime Campodónico Editor, Colección del Sol Blanco, Lima 1994.
 - *Cuentos Completos (1952-1994)*, prólogo de Alfredo Bryce Echenique, Alfaguara, Barcelona 1994.

B. Novelas

- RIBEYRO, Julio Ramón, *Crónica de San Gabriel*, Tahuantinsuyo, Lima 1960 / Editorial Milla Batres, Lima 1973 / Tusquets Editores, Colección Andanzas, 8, 2.^a edición, Barcelona 1989.
- *Los geniecillos dominicales*, Populibros, Lima 1965 / Editorial Milla Batres, Lima 1973 / Tusquets Editores, Colección Andanzas, 9, Barcelona 1983.
 - *Cambio de Guardia*, Editorial Milla Batres, Lima 1976 / Tusquets Editores, Barcelona 1994.

C. Teatro

RIBEYRO, Julio Ramón, *Teatro*, Instituto Nacional de Cultura, Lima 1975.

— *Atusparia*, Ediciones Rikchay Perú, Lima 1981.

D. Crítica literaria

RIBEYRO, Julio Ramón-WESTPHALEN, E.A., *Dos Soledades*, Instituto Nacional de Cultura, Lima 1974.

RIBEYRO, Julio Ramón, *La caza sutil, ensayos y artículos de crítica literaria*, Editorial Milla Batres, Lima 1976.

E. Varios

RIBEYRO, JULIO RAMÓN, *Prosas Apátridas*, Tusquets, Barcelona 1975.

— *Prosas Apátridas aumentadas*, Editorial Milla Batres, Lima 1976.

— *Prosas Apátridas completas*, Colección *Marginales*, Tusquets Editores, Barcelona, 3.^a edición 1986.

— *Dichos de Luder*, Jaime Campodónico Editor, Colección del Sol Blanco, Lima 1989.

— *Antología personal*, Fondo de Cultura Económica, Lima 1994.

— *La Tentación del Fracaso, I, Diario Personal, 1950-1960*, Jaime Campodónico Editor, Colección del Sol Blanco, Asuntos Culturales COFIDE, Lima 1992.

— *La Tentación del Fracaso, II, Diario Personal, 1960-1974*, Jaime Campodónico Editor, Colección del Sol Blanco, Asuntos Culturales COFIDE, Lima 1993.

— *La Tentación del Fracaso, III, Diario Personal, 1974-1978*, Jaime Campodónico Editor, Colección del Sol Blanco, Lima 1995.

II. SOBRE LAS OBRAS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

A. Tesis Doctorales y otras publicaciones

AA.VV., *Literatura y Sociedad*, OXY, Lima 1993.

ALFARO ALEXANDER, Ana María, «Palermo» una generación a la deriva (Ribeyro, Zavaleta, Salazar Bondy, Congrains Martín, Reynoso), City University of New York 1990.

COAGUILA, J., *Ribeyro, la palabra inmortal*, Lima 1995,

CHAMBERS, J. *Doubt and uncertainty in the short stories of Julio Ramón Ribeyro: A study of characterization, narrative technique and story structure in «La palabra del mudo»*, Oxford 1984.

DOUGLAS, Dianna, *The demythification of reality in the narrative of Julio Ramón Ribeyro*, Norman 1981.

ELMORE, P., *La imagen de Lima en la narrativa peruana contemporánea*, Austin 1992.

FORGUES, R., *Palabra viva*, Lima 1988.

- GERDES, D., *La obra literaria de Julio Ramón Ribeyro en la novelística peruana contemporánea*, Kansas 1976.
- GONZÁLEZ VIGIL, R., *El cuento peruano, 1975-1979, selección y notas de Ricardo González Vigil*, Lima 1983.
- *El cuento peruano, 1968-1974, selección y notas de Ricardo González Vigil*, Lima 1984.
- GUTIÉRREZ, M., *La generación del 50: un mundo dividido*, Lima 1988.
- HIGGINS, J., *Cambio Social y Constantes Humanas. La Narrativa Corta de Ribeyro*, Lima 1991.
- LUCHTING, W.A., *Pasos a Desnivel*, Caracas 1971.
- *Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen*, Lima 1977.
- *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt 1988.
- *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles* Lima 1971.
- MÁRQUEZ, I., *La Retórica de la violencia en tres novelas peruanas*, Austin 1991.
- OVIDEO, J., *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*, tomo I, *Fundadores e innovadores*, selección de José Miguel Oviedo, Madrid 1992.
- PEDEN, MARGARET S. (ed.), *The Latin American Short Story*, Boston, 1983.
- RODRÍGUEZ CONDE, Isolina, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid 1984.
- STROUD, Carol, *Al encuentro de la Lima que viene: tres novelas peruanas exploran los márgenes de la ciudad* («Los geniecillos dominicales», «Conversación en la Catedral», y «Un mundo para Julius»), New York 1992.
- TENORIO GARCÍA, V., *Siete estudios del cuento peruano*, Lima 1988.
- ZAVALETA, C.E., *Narradores peruanos: la generación del 50. Un testimonio, en XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (II) Literatura Hispanoamericana*, Madrid 1978, pp. 1021-1030.

B. Artículos

- AINSA, F., *Una forma de arraigo: las «Prosas Apátridas» de Julio Ramón Ribeyro*, en «Cuadernos Hispanoamericanos» 105 (1976) 231-234.
- ALFANI, Beatriz, *La escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro*, en «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana» V, 10 (1979) 137-142.
- ARRIOLA GRANDE, F.M., *Los gallinazos sin plumas*, en «La Prensa» (Lima 12.I.56).
- BRUCE, J., *De un belvedere al otro* («Silvio en El Rosedal»), en «Hueso Húmero» 15-16 (1983) 209-217.
- CAMPOS, J., *Dos narradores peruanos*, en «Insula» XXXVIII, 442 (1983) 11.
- COULSON, Graciela, *Los cuentos de Ribeyro*, en «Cuadernos Americanos» 194 (1974) 220-226.
- DAUSTER, F., *Los geniecillos dominicales, by Julio Ramón Ribeyro*, en «World Literature Today» LVIII, 2 (Norman 1984) 243.
- DE NAVASCUÉS, J., *Un libro sensacional*, en «Nuestro Tiempo» 486 (1994) 24-26.
- FERREIRA, C., *Silvio en El Rosedal y Dichos de Luder, por Julio Ramón Ribeyro*, en «Chasqui» XIX, 2 (1990) 117-118.
- *Julio Ramón Ribeyro, Cuentos Completos*, en «World Literature Today» LXIX, 4 (Norman 1995) 766-767.

- FORT, B., *Julio Ramón Ribeyro: diagnóstico de la soledad*, en «La Crónica» (Lima, abril 1978).
- GNUTZMANN, RITA, *Silvio en El Rosedal, por Julio Ramón Ribeyro*, en «Insula» XLV, 527 (1990) 25-26.
- GONZÁLEZ VIGIL, R., *La palabra del autor* en «Dominical», suplemento de «El Comercio» (Lima 19.III.79).
- HERNÁNDEZ DE NAVARRETE, P., *La argolla del boom se ha roto* en «Correo» (Lima, 2.XII.73).
- HOPKINS, E., *Julio Ramón Ribeyro plays*, en «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana» X, 20 (1984) 129-153.
- JOCHANOWITZ, L.L., *Entrevista*, en «La Crónica» (Lima 12.III.78).
- LOAYZA, L., *Regreso a San Gabriel*, en «Inti, Revista Literaria Hispánica» 9 (1981) 63.
- KRISTAL, E., *El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, en «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana» X, 20 (1984) 155-169.
- LUCHTING, W.A., *Mudo en el parque, la Palabra del mudo III y Silvio en El Rosedal, por Julio Ramón Ribeyro*, en «Explicación de Textos literarios» X, 1 (1981) 35-47.
- *Atusparia, by Julio Ramón Ribeyro*, en «World Literature Today» LXVI, 4 (Norman 1982) 659.
- *Complete Prose, by Julio Ramón Ribeyro*, en «World Literature Today» LXI, 2 (Norman 1987) 250.
- *Sólo para fumadores, by Julio Ramón Ribeyro*, en «World Literature Today» LXIII, 2 (Norman 1989) 284.
- *Silvio en El Rosedal y Dichos de Luder, by Julio Ramón Ribeyro*, en «World Literature Today» LXIV, 2 (Norman 1990) 280-281.
- *11 preguntas a Julio Ramón Ribeyro* en «Textual» 3 (1971) 47-52.
- McMURRAY, G., *Studies on Julio Ramón Ribeyro*, en «Chasqui» XIX, 1 (1990) 106-107.
- MINARDI, Giovanna, *Conversando con Julio Ramón Ribeyro, ganador del premio Juan Rulfo de literatura latinoamericana, 1994*, en «Alba de América» 13, 24 y 25 (Montevideo 1995).
- ORTEGA, J., *Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*, en «Cuadernos Hispanoamericanos» 417 (1985) 128-145.
- *Julio Ramón Ribeyro, la naturaleza del código*, en *Crítica de la identidad*, México 1988.
- OVIEDO, J., *La lección de Ribeyro*, en «Quimera» 37 (1984) 58-59.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J., *Julio Ramón Ribeyro o el placer de contar*, en «Cielo abierto» 25 (1983) 2-10.
- RODRÍGUEZ PERALTA, P., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, en «Hispania» LX-XIII, 1 (1990) 108.
- SABUGO ABRIL, A., *La narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, en «Cuadernos Hispanoamericanos» 406 (1984) 161-166.
- TAMAYO VARGAS, A., *Julio Ramón Ribeyro: un narrador urbano en sus cuentos*, en *Memorias del XVII congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (II)*, Madrid 1978.
- UNGER, T., *Julio Ramón, un retrato personal del escritor*, en «Dominical» suplemento del diario «El Comercio» (Lima 10.XII.95).
- VARGAS LLOSA, M., *Ribeyro y las sirenas*, en «ABC» (14 julio-1984) 7.

- VERÁSTEGUI, E., *Ribeyro, el narrador ejemplar*, en «Variedades», suplemento del diario «La Crónica» (Lima 1975).
- VIDAL, L., *Ribeyro y los espejos repetidos*, en «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana» 1 (1975) 73-88.
- WHITEHOUSE, A., *Silvio in the Rose garden, by Julio Ramón Ribeyro*, en «New York Times Book Review» (nov. 1989) 30.
- ZAVALETA, C.E., *Un recuerdo de Julio Ramón Ribeyro*, en «Paideia, Revista de Ciencias de la Educación» II, 2 (Lima 1996) 86-98.

III. OTROS LIBROS Y ARTÍCULOS

- ALONSO BLANCO, C., *France, Anatole*, en *Gran Enciclopedia Rialp*, 10, Madrid 1972, pp. 389-390.
- ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona 1993.
- *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona 1990.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, E. LLEDÓ, Madrid 1985.
- *Política*, M. GARCÍA VALDÉS, Madrid 1988.
- *The complete Works of Aristotle*, ed. J. BARNES, Princeton 1991.
- BALAGUER, V., *Testimonio y tradición en San Marcos*, Pamplona 1991.
- BENJAMIN, W., *El narrador*, en «Revista de Occidente» 43 (1973)
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Paris 1955.
- BOOTH, W., *La retórica de la ficción*, Barcelona 1974.
- *The Company We Keep, An Ethics of Fiction*, Berkeley 1988.
- BOURNEUF, R.-OUELLET, R., *La novela*, Barcelona, 2.ª ed., 1981.
- BRUSS, E., *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, en «Poétique» V (1974) 14-26.
- BUBER, M., *¿Qué es el hombre?*, Madrid 1990.
- BÜHLER, K., *Teoría del lenguaje*, Madrid 1950.
- CRUZ, J., *Analítica del amor. Entrevista de Juan Cruz Cruz con Leonardo Polo*. Conferencia *El amor en Leonardo Polo*, presentada en el Congreso internacional sobre el pensamiento de Leonardo Polo, Pamplona, 27.XI.96.
- CRUZ RODRÍGUEZ, M., *Narratividad, la nueva síntesis*, Barcelona 1986.
- CHATMAN, S., *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid 1990.
- CHOZA, J., *Al otro lado de la muerte: las elegías de Rilke*, Pamplona 1991.
- *La supresión del pudor y otros ensayos*, Pamplona, 2.ª ed., 1980.
- CHOZA, J.-CHOZA, P., *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Barcelona 1996.
- DANTO, A.C., *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965.
- DE LUBAC, H., *El drama del humanismo ateo*, 2.ª ed., Ediciones Encuentro, Colección Ensayos n.º 58.
- DOLEZEL, L., *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, Lincoln and London 1990.
- DUCROT, O.-TODOROV, T., *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid 1983.
- EGUÍA, C.E. *Bustamante y Rivero, José Luis*, en *Gran Enciclopedia Rialp*, 4, 1971, p. 633.
- FORSTER, E.M., *Aspectos de la novela*, Madrid 1983.
- FRANKL, V., *El hombre doliente*, Barcelona 1987.
- *El hombre en busca de sentido*, Barcelona 1986.

- FRYE, N., *El Gran Código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona 1988.
- GARCÍA YEBRA, V., *Poética de Aristóteles*, Madrid 1992.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *El texto narrativo*, Madrid 1993.
- GARRIDO GALLARDO, M.A., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid 1988.
- GENETTE, G., *Figuras III*, Barcelona 1989.
- GREIMAS, A.J., *Semántica estructural: investigación metodológica*, Gredos, Madrid 1976.
- HARDY, Barbara, *Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Narrative*, en «Novel» 2 (1968) 5.
- HELLER, Agnes, *El hombre del renacimiento*, Barcelona 1994.
- HIRSCHBERGER, J., *Historia de la filosofía, II. Edad moderna, edad contemporánea*, Barcelona 1956.
- INCIARTE, F., *El reto del positivismo lógico*, Rialp, Madrid 1974.
- INNERARITY, D., *La irrealidad literaria*, Pamplona 1995.
- ISER, W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978.
- JAKOBSON, R., *Essais de Linguistique générale*, Paris 1963.
- JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris 1978.
- JUAN PABLO II, *Tertio millennio adveniente*, carta apostólica, Ciudad del Vaticano 1995.
- KERMODE, F., *El sentido de un final*, Barcelona 1983.
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria I y II*, Madrid 1975.
- LEWIS, C.S., *El problema del dolor*, Madrid 1994.
- *Los cuatro amores*, Madrid 1991.
- LÓPEZ QUINTÁS, A., *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid 1993.
- MACÍNTYRE, A., *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona 1987.
- MARÍAS, J., *Antropología metafísica*, Madrid 1973.
- *La felicidad humana*, Madrid 1989.
- MARTÍN, J.C., *Odría, Manuel Apolinario*, en *Gran Enciclopedia Rialp*, 17, 1971, p. 230.
- MAYORAL, J.A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid 1986.
- MINK, L.O., *History and Fiction as Modes of Comprehension*, en *Historical Understanding*, Ithaca, 1987.
- MOELLER, Ch., *Literatura del siglo XX y cristianismo, I. El silencio de Dios*, 7.ª ed., Madrid 1970.
- *Literatura del siglo XX y cristianismo, II. La fe en Jesucristo*, 3.ª ed., Madrid 1961.
- MORRIS, Ch., *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires 1962.
- PAVEL, T.G., *Narrative Domains*, en «Poetics Today» 1, 4 (1980).
- PLATÓN, *Obras completas*, trad. del griego, preámbulos y notas por María ARAUJO y OTROS, 2.ª ed., Madrid 1990.
- POLO, L., *Ética. Hacia una versión moderna de los temas clásicos*, México 1993.
- *Presente y futuro del hombre*, Madrid 1993.
- *Quién es el hombre. Un espíritu en el mundo*, 2.ª ed., Madrid 1993.
- POZUELO, J.M., *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid 1988.
- PRINCE, G., *Introduction à l'étude du narrataire*, en «Poétique» 14 (1974).
- REALE, G.-ANTISERI, D., *Historia del pensamiento filosófico y científico, III. Del romanticismo hasta hoy*, Barcelona 1995.
- REYES CANO, R., *Literatura*, en *Gran Enciclopedia Rialp*, 14, 1971, pp. 430-431.

- RICOEUR, P., *Tiempo y Narración, I*, Madrid 1986.
— *Temps, et récit II*, Paris 1983.
— *De l'interprétation*, en *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris 1965.
— *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990.
— *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975.
SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica, 1 q. 1-26*, 3.ª ed., Salamanca 1964.
— *Suma Teológica, 1 q. 75-119*, Salamanca 1959.
— *Suma Teológica, 1-2 q. 1-48*, Salamanca 1954.
SCHOLES, R.-KELLOG, R., *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1966.
SPAEMANN, R., *Ética, cuestiones fundamentales*, Pamplona 1995.
SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria*, 2.ª ed., Madrid 1982.
SULEIMAN, S.R., *Le récit exemplaire (Parabole, fable, roman à thèse)*, en «Poétique» 8 (1977) 468-469.
TERRASA, E., *Realidad y Relato, la metáfora de los dos cofres cerrados* en «Nuestro Tiempo» 442 (1991) 118-127.
TODOROV, T., «Poétique», en DUCROT, O. (ed.), *Qu'est ce que le Structuralisme*, Paris 1968.
VAN DIJK, T.A., *Action, Action Description, and Narrative*, en «New Literary History» VI, 2 (1975).
— *Philosophy of Action and Theory of Narrative*, en «Poetics» 5, 4 (1976).
— *La Pragmática de la comunicación literaria*, en MAYORAL, J.A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*.
VICENTE, J., *La verdad de la literatura* en «Nuestro Tiempo» 478 (1994).
VICENTE, J.-CHOZA, J., *Filosofía del hombre*, Madrid 1993.
VIVÓ, J.A., *Lima*, en *Gran Enciclopedia Rialp*, 14, 1971, p. 380.
WEINRICH, H., *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid 1968.
— *Al principio era la narración*, en M.A. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, CSIC, Madrid 1984.
WHITE, M., *The Foundations of Historical Knowledge*, New York 1965.
YEPES, R., *Fundamentos de Antropología. Un ideal de la excelencia humana*, Pamplona 1996.
— *La sabiduría de los niños*, en «Nuestro Tiempo» 495 (1996).
YLLERA, A., *Estilística, poética, y semiótica literaria*, Madrid 1974.





CUESTIONES METODOLÓGICAS

A. QUÉ ES LA LITERATURA. RELACIÓN CON LA ÉTICA

En una primera acepción, la obra literaria es una creación estética que persigue la belleza, siendo el lenguaje el «material» de la literatura. Es evidente también que en ella intervienen dos elementos que se pueden denominar «emisor» y «receptor», puesto que —como en cualquier comunicación conversacional— la literatura tiene carácter comunicativo¹.

Sin embargo, la obra literaria siempre «dice más», «da que pensar». Algunos autores piensan que es el valor connotativo de la literatura lo que hace que vaya más allá de la mera intención comunicativa, pues «conlleva el tono y la actitud del que habla o del que escribe; y no declara simplemente lo que dice, sino que quiere influir en la actitud del lector, persuadirle y, en última instancia, hacerle cambiar»². No tienen este carácter connotativo, en cambio, ni el lenguaje científico ni el lenguaje de la calle, puesto que el primero es esencialmente denotativo, y la conversación común no guarda intención de significar más de lo dicho.

Los teóricos Wellek y Warren apuntan que otro rasgo de la obra literaria es la ficción, característica independiente del valor estético³. Sin embargo, reconocen también que muchas obras que llevan consigo elementos ficticios no pueden ser calificadas como obras literarias. Lo cierto es que es muy difícil catalogar con certeza cuáles son los elementos que deben estar siempre presentes en la obra literaria para ser calificada como tal. Ciertas interpretaciones señalan a la literatura como algo esencialmente psicológico (es decir, la expresión de un acontecimiento psíquico) o lúdico (desinterés práctico del autor) o como interpretación de la condición humana, etc.⁴.

1. R. REYES CANO, *Literatura*, en *Gran Enciclopedia Rialp*, 14, 1971, p. 430.

2. *Ibidem*.

3. R. WELLEK-A. WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, 1966, cit. por R. REYES CANO, *Literatura*, cit., p. 430.

4. R. REYES CANO, *Literatura*, cit., p. 430.

En todo caso, lo que parece aceptado por todos es el carácter de «desviación» que tiene la literatura. Ya desde antiguo se sospechó de la bondad de ese carácter⁵, pero lo que nunca ha dejado de afirmarse es que la literatura presenta, en palabras de Cervantes, lo «novedoso», el «extraño suceso»⁶.

Pero esto exige que nos planteemos la cuestión desde un punto de vista más amplio. Exige que se exponga cuál es el papel de la literatura en la sociedad, sus vinculaciones con la filosofía y, finalmente, los modos que tiene la literatura de presentar la realidad.

1. El papel de la Literatura en la Sociedad

Son varios los pensadores que han ofrecido sus puntos de vista respecto a la misión de la literatura en la sociedad. A continuación se incluyen varias opiniones al respecto. También Julio Ramón Ribeyro se ha manifestado en este sentido. Se presentan asimismo varias de sus reflexiones, tomadas de su *Diario personal*, así como de sus *Prosas apátridas*.

Según Welles y Warren, la definición de la literatura tiene sus orígenes en la tensión dialéctica entre los conceptos de *dulce* y *útil*. Así, lo

5. Fue Platón el primero en afirmar que la Literatura era nociva para la configuración de la vida ciudadana. En efecto, en los libros III y X de *La República* expone dos razones para apoyar este planteamiento:

«1. Las obras literarias solamente transmiten hechos y reproducen figuras del mundo circundante, los cuales no son verdadera realidad, sino únicamente “sombras”. Así, la reproducción literaria y artística de tales figuras y hechos viene a ser una *sombra de una sombra*.

2. Lo que ofrecen el arte y la literatura no solamente es degradado en cuanto a su ofrecimiento de la realidad, sino también en lo referido a su *calidad moral*, pues lo que se transmite es lo extra-ordinario, lo a-normal, lo novedoso, lo excitante, lo de-forme».

Así, Platón quiere hacer ver que las obras literarias no ofrecen una base sólida para edificar una vida estable y digna.

López Quintás explica que la opinión de Platón no es correcta, dado que se apoya en supuestos falsos:

«a) La obra literaria de calidad no se limita a relatar *hechos*; plasma “ámbitos de realidad” y “entreveramientos de ámbitos”, que es una tarea de rango muy superior.

b) La obra de arte no reproduce *figuras*; encarna *imágenes*, y en ellas expresa «ámbitos», no meros objetos.

c) Lo que verdaderamente quiere el artista y el literato no es tanto destacar lo llamativo y extraño, lo disconforme con las normas éticas, cuanto poner al descubierto los procesos que sigue el hombre en su vida y que le pueden llevar a la construcción de su personalidad o a la disolución de la misma».

(Cfr. A. LÓPEZ QUINTÁS, *La formación por el arte y la literatura*, Madrid 1993, pp.

62-63).

6. H. WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, 1968, p. 211.

dulce está referido al placer de índole superior, ya que es una actividad noble del entendimiento, mientras que lo útil se refiere al sentido de función didáctica, de instrucción. Por ello afirman estos autores que, «cuando una obra literaria funciona bien, las dos notas de placer y de utilidad no sólo deben coexistir, sino además fundirse»⁷. Para muchos autores, la poesía (tomando el vocablo en el amplio sentido de creación literaria) es una forma de conocimiento que, como todas, persigue el descubrimiento de la verdad⁸. Pero las «verdades» de la literatura no son experimentales, no se alcanzan con un conocimiento científico. Es, en cambio, una visión de la realidad que por ser distinta a cualquier otra, se expresa con un lenguaje diferente. Si no se trata no de un apartarse del mundo real, es al menos, un intento de explicar este mundo por caminos que no son de la lógica o la pura racionalidad, y es que, con palabras de Julio Ramón Ribeyro, «El mundo es muy complicado; la tarea del autor es explicar el mundo, hacerlo más comprensible»⁹.

Si bien es cierto que no es posible obtener verdades científicas de las obras literarias, es innegable que suministran frecuentemente intuiciones de los hechos humanos, y que tales son de gran validez. Como diría Yvor Winters:

«[A] poem in the first place should offer us new perceptions, not only of the exterior universe, but of human experience as well; it should add (...) to what we have already seen (...). The corresponding function for the poet is a sharpening and training of his sensibilities [... the discovery of values which he never would have found without... that particular act]»¹⁰.

En efecto, la literatura anticipa muchas veces una especie de conocimiento psicológico de las acciones humanas. Es por ello que épocas, civilizaciones, acciones de la historia del hombre, etc., pueden ser conocidas a través de testimonios que fueron escritos sin propósito histórico o documental, sino únicamente estético. Es cierto que la literatura no puede darnos los conocimientos que las ciencias nos brindan, pero contribuye, con su testimonio, a completar la visión que ellas dan¹¹. Al respecto, una nota de 1970 en el *Diario* de Ribeyro dice:

7. R. WELLEK-A. WARREN, *Teoría literaria*, cit., p. 430.

8. Cfr. D. INNERARITY, *La irrealidad literaria*, cit., p. 165.

9. J.R. RIBEYRO, *Conversatorio*, Lima, 13.XII.73, en W.A. LUCHTING, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, p. 348.

10. Y. WINTERS, *In Defense of Reason*, Denver, 1947, cit. por W. BOOTH, *The Company We Keep*, cit., p. 49.

11. «Toda obra de ficción sea verbal o plástica, narrativa o lírica, proyecta fuera de ella misma un mundo que puede llamarse el mundo de la obra. (...) Así, la epopeya, el drama, la novela, proyectan bajo el mundo de la ficción maneras de habitar el mundo que están en espera de ser retomadas por la lectura, capaz a su vez de brindar un espacio de confrontación entre el mundo del texto y el mundo del lector». P. RICOEUR, *Temps et récit II*, Paris 1983, p. 14.

«Con qué especie de envidia o de nostalgia leo en *les "comptes rendus"* de algunas novelas célebres que son un "fresco" de determinada sociedad en una época dada. Yo nunca podré concebir un "fresco" ni menos escribirlo, no cabe en mi espíritu abarcarlo, en la medida que el "fresco" implica una reflexión sobre la Historia combinada con una peripecia personal o individual. Yo he pasado siempre al lado de la Historia y he penetrado en la vida por puertas más pequeñas y disimuladas como pueden ser la aventura privada o la anécdota»¹².

Pero, junto a este valor noético, debe anotarse también el valor persuasivo.

Wellek y Warren opinan que la literatura ejerce también una función de propaganda (en el sentido más elevado del término), pues para ellos, el escritor no es sino «un vendedor persuasivo de la verdad» y su misión, divulgar una determinada concepción de la vida. Esto es cierto, a menos que se acepte que el arte es puro juego o que se limite simplemente a la *catarsis*. Como diría T.S. Eliot¹³, el escritor puede ser un «propagandista responsable» como lo han sido grandes figuras de la literatura universal que han escrito animadas por un propósito didáctico. Ello es siempre compatible con el valor artístico de la obra, a condición de que ese didactismo no se convierta en fin último. Defensores del «arte comprometido» como Sartre, dan gran importancia a la función de propaganda que tiene la literatura, pues en realidad nadie escribe para sí mismo:

«Sólo hay arte por y para los demás... El lector tiene conciencia de revelar y crear a la vez, de revelar creando, de crear por revelación... [y por ello]... toda obra literaria es un llamamiento»¹⁴.

En una entrevista, Julio Ramón Ribeyro manifestaba que «la aspiración máxima de un escritor sería que sus libros fueran acontecimientos espirituales, en la medida en que el lector, después de leerlos, no sea el mismo. Hablo de acontecimientos espirituales... como algo que transforme y enriquezca»¹⁵. Y es que, para Ribeyro, el arte del relato consiste precisamente en la sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas¹⁶. Continúa diciendo en sus *Prosas apátridas*:

«Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas. Si yo digo "El hombre del bar era un tipo calvo", hago una observa-

12. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso, II*, cit., p. 161.

13. Cit. en R. REYES CANO, *Literatura*, cit., p. 431.

14. *Ibidem*.

15. P. HERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *La argolla del boom se ha roto*, en «Correo» (Lima, 2.XII.73), cit. por Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid 1984, p. 229.

16. Cfr. J.R. RIBEYRO, *Prosas apátridas completas*, cit., n.º 83, p. 88.

ción pueril. Pero puedo también decir: “Todas las calvicies son desgracias, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el ‘Violín Gitano’. Al verlo, yo me decía: ‘¡En qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!’”. Sin embargo, quizás en la primera fórmula reside el arte de relatar¹⁷.

En realidad, otros muchos autores coinciden en que al escritor compete una responsabilidad moral, y por ello es evidente, entre otras cosas, que tiene la misión de crearle al lector una conciencia más viva y humana de los problemas. En lo que a nuestro autor respecta, Ribeyro se consideraba a sí mismo «un novelista razonador a la antigua manera»¹⁸.

Y esto se hace presente especialmente en los creadores, y no sólo en los críticos. Anthony Burgess diría, refiriéndose a las novelas que:

«As the novels are about the ways in which human beings behave, they tend to imply a judgement of behavior, which means that the novel is what the symphony or painting or sculpture is not —namely, a form steeped in morality...—. We still cannot prevent a moral attitude from creeping into our purely aesthetic assesment of a book»¹⁹.

Al respecto, Julio Ramón Ribeyro, indica en sus *Prosas apátridas* que «la literatura es, además de otras cosas, un modelo de conducta. Sus principios parecen extrapolarse a todas las actividades de la vida»²⁰.

Pero, además, la literatura, tiene la capacidad de *permanecer*. Los hombres pasan, pero la literatura, lo que está escrito, tiene capacidad de quedarse. Obras escritas hace muchos siglos, que podemos leer en nuestros días así lo atestiguan. Ribeyro lo expresaría de la siguiente manera en sus *Prosas apátridas*:

«El hecho material de escribir, tomado en su forma más trivial si se quiere —una receta médica, un recado—, es uno de los fenómenos más enigmáticos y preciosos que puedan concebirse. Es el punto de convergencia entre lo invisible y lo visible, entre el mundo de la temporalidad y el de la espacialidad. 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. Pero tan prodigioso como escribir es leer, pues se trata de realizar la operación justamente contraria: temporalizar lo espacial, aspirar hacia el recinto inubicuo de la conciencia y de la memoria aquello que no es otra cosa que sucesión de grafismos convencionales, de trazos que para un analfabeto carecen de

17. *Ibidem*.

18. Cfr. W.A. LUCHTING, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, cit., p. 132.

19. Cit. por W. BOOTH, *The Company We Keep*, cit., p. 49.

20. J.R. RIBEYRO, *Prosas apátridas completas*, cit., n.º 137, p. 135.

todo sentido, pero que nosotros hemos aprendido a interpretar y a reconvertir en su sustancia primera. Así, toda nuestra cultura está fundada en un ir y venir entre los conceptos y sus representaciones, en un permanente comercio entre mundos aparentemente incompatibles pero que alguien, en un momento dado, logró comunicar, al descubrir un pasaje secreto a través del cual podía pasarse de lo abstracto a lo concreto, gracias a una treintena de figuras que se fueron perfeccionando hasta constituir el alfabeto»²¹.

En efecto, gracias a esta forma material, «el lenguaje puede ser transmitido superando la distancia espacial y puede ser conservado a través del tiempo; lo que los hombres dicen y piensan puede ser salvado de la caducidad de la comunicación oral, desafiar la mortalidad de la palabra meramente pronunciada, tornar el gesto en huella, el pensamiento efímero en una fuente inagotable de sugerencias... Escribir es, simultáneamente, un acto de transgresión y un homenaje involuntario a nuestra finitud temporal»²².

A propósito de la escritura, Ribeyro señala sus relaciones con la creación:

«Creación y escritura son dos actos diferentes entre los cuales no existe una relación de necesidad sino una relación convencional. La verdadera creación se efectúa al nivel de la inteligencia pura y la escritura no es sino el signo que la transporta al mundo sensible, le da fijeza y curso obligatorio. La escritura es el signo visible y universal de un proceso invisible y personal»²³.

En suma, en este apartado hemos visto que la literatura, además de ofrecer placer, también instruye. Esa instrucción se da en la forma de verdades no experimentales, puesto que corresponden a una visión distinta de la realidad. Precisamente, es función de la literatura divulgar esa realidad, proveniente de una determinada concepción de la vida. Así, compete también al escritor —como responsabilidad moral— transmitir al lector una conciencia de los problemas que percibe.

Con ocasión de esto, más adelante trataremos de determinar cuál es la concepción de la vida que rige el pensamiento de Ribeyro.

2. Literatura y Filosofía

Tanto filósofos como literatos han señalado varias conexiones y diferencias entre la literatura y la filosofía. También Julio Ramón Ribeyro lo

21. *Ibidem*, n.º 86, p. 90.

22. D. INNERARITY, *La irrealidad literaria*, cit., p. 63.

23. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso, III*, cit., p. 107.

ha hecho, de manera extensa. Después de presentar las opiniones de algunos pensadores al respecto, pasamos a la exposición de algunas aportaciones de nuestro autor.

Existen muchos vínculos entre la literatura y la filosofía. Así lo señala Innerarity al plantear que, cuando la literatura pretende profundizar en su propia significación cultural, se encuentra ante una serie de problemas de carácter más bien filosófico y que, por otra parte, la filosofía no se comprende a sí misma si no aclara su relación con el saber narrativo²⁴.

Sin embargo, son muchas las voces que señalan que se dan una serie de diferencias entre ambas que deberían llevarnos a no confundir una con la otra. Innerarity sostiene que tal labor de diferenciación se hace más ardua en el enfrentamiento con el ensayo, en el que parecen hermanarse los discursos literarios con los filosóficos. Pasa lo mismo con un cierto tipo de prosa reflexiva, cultivada por Thomas Mann, Valéry o Montaigne. O, por último, los analíticos ingleses criticaban a Jaspers, Heidegger o a Sartre por no hacer filosofía, sino literatura.

Y es que, tanto la literatura como la filosofía comparten la comunidad de la palabra y de su posible verdad. Pero como no deben confundirse, es bueno señalar brevemente las similitudes y diferencias entre la filosofía y la literatura.

La primera distinción entre ambas se ve en que la literatura busca la belleza, concebida no de una manera meramente decorativa, sino esencial. Paul Valéry explica metafóricamente este hecho con el ejemplo de las monedas: en efecto, las monedas conservan un valor que es el que significan, porque lo llevan inscrito así. Valen un determinado monto por una disposición legal. Una moneda de oro, en cambio, es diferente. Ella vale por sí misma, no por lo que se diga que vale; y, en los tiempos en que se hacían monedas de oro de curso legal, tanto el valor metálico como el monetario coincidían. Sucedería lo mismo con la poesía: en ella hay una coincidencia entre lo que es y lo que significa, sin remitir a algo distinto. Es la palabra la que responde por sí misma, sin fiador ni garantía, como explica Innerarity. Así se comprenden las palabras de Coleridge cuando dice:

«Podría incluso afirmarse que es más fácil sacar con las manos una piedra de las pirámides que alterar una palabra o la posición de una palabra en Milton o en Shakespeare (al menos en sus obras más importantes) sin hacer decir al autor algo distinto o peor de lo que dice»²⁵.

También las ciencias positivas hacen uso del lenguaje, pero en ellas éste no forma parte estrictamente de la actividad científica desarrollada,

24. Cfr. D. INNERARITY, *La irrealidad literaria*, cit., p. 14.

25. S.T. COLERIDGE, *Biographia, Collected works*, Princeton 1983, I, 23, cit. por D. INNERARITY, *La irrealidad literaria*, cit., p. 19.

sino que se utiliza únicamente como un medio a través del cual se manifiestan los enunciados y conclusiones científicas.

Aquí sí se puede encontrar una similitud entre literatura y filosofía: frente al lenguaje de las ciencias de la naturaleza, en las dos, el lenguaje es creador y revelador. En la filosofía, el positivismo pretendió hacer uso del lenguaje de manera exacta y precisa, de forma tal que se pudiese entender con él tan sólo lo que se pretendía exponer. Sin embargo, a medida que la filosofía moderna evolucionó, los pensadores hicieron uso muy frecuentemente de elementos narrativos para poder expresar sus ideas con claridad. Ejemplos muy conocidos son el *estado de naturaleza*, la *religión civil*, el *contrato social*, el *genio maligno*, o la *mano invisible*. Por ello es que muchos críticos opinan que la filosofía vendría a ser una clase de literatura, lo cual no puede ser verdad, puesto que la literatura abarca en buena medida las ficciones, mientras que a la filosofía compete la búsqueda de la verdad. Reducir la filosofía a la literatura equivaldría por ello a «anular la pretensión de verdad de las formulaciones filosóficas, declararlas universalmente como ideología o ilusión»²⁶.

Pero dentro de los términos del lenguaje todavía hay un matiz que distingue filosofía y literatura. La filosofía no es lo mismo que la literatura, puesto que la poesía tiene una perfección de la que carecen los textos filosóficos. Como diría Innerarity: «Dentro de los límites del mundo por ella creado, es perfecta; puede decirse que una poesía ha dicho de un modo incomparable todo lo que desde esa perspectiva cabe decirse, que es un monumento lingüístico memorable que está allí para siempre. El fin de un texto filosófico no es que se permanezca indefinidamente en él, sino que se le asimile lo más completamente que sea posible y que se le haga más fructífero por medio de otros textos. Mientras que el tiempo de la poesía es el de una permanencia reiterada y discontinua, el de una imagen lingüística “redonda”, el tiempo del filosofar adquiere una plenitud en una búsqueda ininterrumpida, cuyos resultados son sólo etapas previas de una prosecución necesaria. La pasión y el compromiso que caracterizan a la filosofía, la diferencian de la permanencia estática en lo ya dicho o escrito y del crear poético, que se separa de su obra desde el momento que la ha puesto como un monumento logrado»²⁷.

Las diferencias pueden seguir: mientras la filosofía es «dialógica», la literatura se presenta «cerrada». En efecto, si bien la primera invita al diálogo y al debate, es «provocativa» en suma; la poesía en cambio, presenta una manera de ver las cosas planteándolas al lector sin mayor compromiso, sin esperar una réplica, sino una acogida, y sin negar el papel participador del lector. Es por ello que «no se necesita creer en los mitos

26. D. INNERARITY, *La irrealidad literaria*, cit., p. 26.

27. *Ibidem*, pp. 26-27.

griegos para participar estéticamente en las tragedias de Sófocles»²⁸. La literatura quiere invitar al lector a entrar en el mundo que plantea; la filosofía, en cambio, de manera más estratégica y medial, está más empeñada en persuadir que la literatura.

Se dijo más arriba que la filosofía busca la verdad y que, en esta búsqueda, hace uso de la literatura. Justamente, la filosofía se enfrenta ante una tarea de gran envergadura —la realidad— que la lleva a contentarse con llegar a ella dando sucesivos pasos aún —diríase— pequeños. Se vale en este caminar de la literatura, que le permite abrirse paso en la ruta, puesto que ella —dada su menor conceptualización y su mayor inconcreción— es en cierto sentido más «inmaterial».

«La poesía no es incapacidad para el concepto. La poesía crea una imagen del mundo cuyo potencial no es agotado por el concepto; representa el enigma indescifrable que supone el hecho de que vivimos la realidad —también nuestra propia realidad— como algo que está más allá de todos nuestros intentos por comprenderla. La poesía es en ocasiones la única manera de referirse a esa inefabilidad; ilumina —aunque parcialmente— lo que permanece incomprensible una vez agotada toda nuestra capacidad de comprensión, a menudo demasiado satisfecha por el éxito aparente de sus estrategias cognoscitivas; nos dice que todo comprender incluye cierta incomprensión, que no hay comprensión perfecta y acabada de la realidad»²⁹. Al respecto, dice Julio Ramón Ribeyro:

«La ventaja de los poetas sobre los filósofos radica justamente en la posibilidad de resolver sus creaciones en formas, no en conceptos. Solamente durante el naturalismo más exacerbado se trató de someter la forma a la verdad y las novelas ilegibles de Zola y sus secuaces son la mejor demostración de los peligros que amenazan a la obra literaria cuando quien la escribe tiene pruritos de sociólogo. La obra literaria no es reflejo, sino recomposición de la vida»³⁰.

Igualmente Ribeyro negaba que la literatura pudiera ofrecer una lectura total del mundo:

«(...) porque creo que esa no es la misión de la literatura sino de la filosofía. Los filósofos tienen una forma de ejercer la inteligencia y el pensamiento con miras a una interpretación total de la realidad y del mundo. Yo pienso que esa es una función específica del filósofo y que al escritor le compete otra tarea. Una tarea que puede ir variando de escritor a escritor. Puede ser más ambicioso o menos ambicioso, pero da cuenta de hechos

28. Cfr. *ibidem*, p. 28.

29. *Ibidem*, p. 31.

30. J.R. RIBEYRO, *La caza sutil*, p. 64, cit. en Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 293.

concretos que no van más allá de lo que quiere decir o, si van más allá, no es con la intención de hacer una interpretación global de la realidad»³¹.

Y es 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 no 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»³². Así, entre las razones que mueven a Ribeyro para escribir, se encuentra la de «descubrir, conocer algo que la escritura revela y no el pensamiento»³³.

Nuestro autor relata en su *Diario* una anécdota al respecto: invitó al escritor Cortázar a cenar una vez en su casa, y le preguntó su opinión sobre el libro *El recurso del método* de Carpentier. Cortázar dijo que no le gustaba pues «dice cosas que todos sabemos». A Ribeyro le extrañó tal respuesta, pues el libro en cuestión estaba lleno de datos, era una mina de informaciones históricas, culturales, etc. Pero comprendió que lo que quería decir Cortázar era que tal libro decía «cosas que todos podríamos saber» sin necesidad de recurrir a la obra de Carpentier. «En una palabra, el juicio de Cortázar era exacto, pues la novela de Carpentier nos transmite una suma de conocimientos no personales, no una experiencia personal de la realidad, aquello de intransferible y de único, que es lo que da valor a un libro»³⁴.

Para Ribeyro, el ideal en literatura consiste en librarse por completo de las resonancias autobiográficas, pues la vida se gasta conforme se cuenta y se corre el riesgo de no tener al fin nada que decir. En las novelas y cuentos del autor hay una fuerte carga autobiográfica pero —según Luchting— a medida que se avanza en su lectura, uno va sintiendo que Ribeyro se libera de recuerdos, nostalgias y vivencias y va haciendo su obra más que con lo vivido, con la manera de observar la vida³⁵:

«(...) el gran escritor —y me refiero al gran novelista— es aquel capaz de escribir sobre cualquier tema, prescindiendo de sus propias experiencias, y recrear así imaginariamente vidas, épocas, lugares, mundos que no tengan nada que ver con su biografía. A mí me gustaría, por ejemplo, escribir una novela, buena naturalmente, sobre los esquimales o sobre un episodio que ocurrió en la época de las Cruzadas o sobre un personaje extraño

31. J. COAGUILA, *Ribeyro, la palabra inmortal*, cit., p. 69.

32. J.R. RIBEYRO, *Prosas apátridas completas*, cit., n.º 55, p. 62.

33. J. COAGUILA, *Ribeyro, la palabra inmortal*, cit., p. 9.

34. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso, III*, cit., p. 24.

35. Cfr. W.A. LUCHTING, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 341.

a mí mismo, digamos biólogo, astronauta, torero. Pienso a menudo que ello es la verdadera prueba de fuego creadora y no escribir novelas inspiradas en la propia vida, en las que se narra ésta en forma directa o indirecta, total o fragmentaria. (...) Pero (...) este es para mí un tema de conversación no una convicción. Ahondando más el asunto veo en esa actitud una influencia o más bien un saludo amistoso a Flaubert, quien intentó fundar una estética literaria basada en el principio de la impersonalidad. Pero el mismo Flaubert, como él mismo lo reconoce en muchos pasajes de su correspondencia y como sus exégetas modernos lo han demostrado, puso de sí mismo en sus obras más de lo que suponía y no hizo en realidad más que recurrir a una serie de disfraces para dar vida a sus sueños, inquietudes, problemas, fantasmas y frustraciones»³⁶.

A Ribeyro le gustaría prescindir de lo autobiográfico para escribir, pero reconoce también que «Las obras no salen del aire. Las obras literarias son obras del hombre, de hombres concretos que vivieron en un país, en una época, sufrieron determinadas experiencias y padecieron o gozaron de la vida en una forma intransferible. (...) Son innumerables los ejemplos de obras que serían para nosotros menos claras o comprensibles si no fuera por el conocimiento de la vida del autor. Que el Quijote hubiera sido escrito por un indio del Cusco sería diferente a que lo escribiera Cervantes, así como saber que *Los cantos de Maldonor* fueron escritos por un joven uruguayo nos permite una apreciación diferente a si hubiera sido escrito por un viejo hombre de letras francés, padre de familia y condecorado»³⁷. El hacer una literatura apátrida, inspirada en los libros y no en la vida es un peligro³⁸. Por otra parte, comenta Ribeyro que «Sartre no se equivocó cuando decía hace una treintena de años que la riqueza de la novela anglosajona venía de que los escritores llegaban a la literatura a través de la vida, mientras que en Francia llegan a través de la literatura. De un tiempo a esta parte las novelas francesas son escritas por profesores y para profesores. El novelista francés actual es un señor que no tiene nada que decir sobre el mundo, pero sí mucho sobre la novela. Parece que se estuviera retornando a un nuevo período de literatura alejandrina: un virtuosismo y un *savoir faire* incomparables, pero que son reducidos a la inanidad por una carencia total de sustancia, de energía, de *eidós*, que Platón reverencia como el signo de la creación»³⁹.

En resumen, hemos dicho que la literatura y la filosofía se complementan. Si bien ambas comparten el lenguaje —que es creador y revelador— no se identifican del todo una con la otra. La literatura no puede ofrecer, como la filosofía, una lectura total del mundo, pero el quehacer fi-

36. *Ibidem*.

37. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso*, III, cit., pp. 20-21.

38. Cfr. *ibidem*, p. 19.

39. *Ibidem*, p. 219.

losófico tiene posibilidades de enriquecerse con la escritura, que revela cosas que el pensamiento no es capaz de descubrir por sí solo.

Al hacer referencia al pensamiento de Ribeyro, señalaremos cómo sus obras manifiestan su manera de ver la vida.

3. Los modos que tiene la Literatura de presentar la realidad

En esta parte expondremos las maneras por las que la literatura presenta la realidad. Para ello se describen algunas características de la literatura que le permiten llevar a cabo este cometido. Así, por ejemplo, veremos que guarda prioridad respecto a la filosofía. También que *recompone* la realidad, si bien se vale de ella para ver la luz.

Mencionaremos el pensamiento de Ribeyro en lo referente a la relación que existe entre la literatura y la realidad. Nuestro autor es de la opinión de que si bien el escritor desea presentar con su obra su visión de la realidad, no tiene por qué negar validez a la interpretación que tanto el crítico literario como el lector pudieran hacer de su obra.

Según lo expuesto en los dos apartados anteriores, la verdad no es conquista exclusiva de la razón teórica o de la reflexión filosófica, puesto que una parte de ella corresponde a logros obtenidos con la ayuda de la poesía. En ello coincide también Vicente Arregui, y lo explica asimismo afirmando que tanto «la razón teórica como la reflexión filosófica son siempre posteriores a la configuración y ordenación imaginativas del mundo»⁴⁰. Tiene razón por ello al afirmar que la literatura tiene prioridad con respecto a la filosofía, puesto que no es posible reflexionar y dar vueltas acerca de la realidad, si antes no se la ha descubierto. Como señala Ribeyro «Los grandes escritores crean de inmediato un cisma, en el sentido de ruptura y de fundación. Son heterodoxos, heréticos y postulan con su obra una nueva verdad»⁴¹. Ese descubrimiento se realiza «dotando a la realidad de sentido, de modo que se convierta en escenario de la existencia, que ofrezca puntos de referencia para orientar la vida. Como el primer instrumento con que el ser humano trata de comprenderse como ser en el mundo no es la reflexión especulativa sino la imaginación creadora, la literatura adquiere prioridad sobre la filosofía, por lo que la legitimización de ésta depende en última instancia de un saber narrativo o incluso mítico»⁴².

Aunque la verdad de la creación artística no puede equipararse a la lograda mediante la teoría de las ciencias —puesto que en la poesía no se pretende verificar la correspondencia entre un enunciado y una realidad

40. J. VICENTE ARREGUI, *La verdad de la literatura*, en «Nuestro Tiempo» 478 (Pamplona 1994) 124.

41. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso*, III, cit., p. 199.

42. J. VICENTE ARREGUI, *La verdad de la literatura*, cit., p. 125.

pre-existente— sí es, en cambio, una verdad de tipo práctico, porque «se trata de inventar o descubrir un sentido que antes no existía y que no es independiente de la acción humana (...). La verdad es (...) *desvelamiento*, el acontecimiento en el que se nos hace patente lo real, el descubrimiento de su significado. El arte o la literatura hacen patente, desvelan e iluminan la realidad. En la obra de arte, en la literatura, acontece la verdad, pues ella se desentraña y se ilumina la existencia humana, en la que a su vez puede descubrirse el último sentido de la realidad»⁴³.

Sin embargo, como se mencionó anteriormente, Ribeyro considera que la literatura no es capaz de reflejar la realidad en su totalidad: «La literatura no es ni debe ser, a mi juicio, entonces, un reflejo de la realidad (...) porque para empezar, no tendría ningún interés el reproducir una cosa que ya existe exactamente como es. Ya no habría ahí verdaderamente creación, sino copia. La literatura debe ser una recomposición de la realidad»⁴⁴.

Como apunta Rodríguez Conde, Ribeyro establece que «si un escritor quisiera expresar la verdad de la realidad y la vida, debiera expresarla abarcando su complejidad, totalidad y simultaneidad, lo que parece a todas luces imposible, por un lado, por el carácter lineal del lenguaje que no permite dar cuenta de la simultaneidad y, por otro, la expresión de totalidad tampoco es posible dado el carácter cada vez más complejo e inabarcable de la vida humana a causa del paso del tiempo (...)»⁴⁵.

La simultaneidad sólo puede darse en el cine y en el teatro. Dice Ribeyro:

«Sólo el teatro y el cine pueden expresar la simultaneidad, pues la vista puede aprehender en un sólo acto de percepción una multiplicidad de acciones, mientras que la inteligencia no puede proceder al mismo tiempo a dos lecturas ni efectuar dos razonamientos»⁴⁶.

Si bien la realidad y la literatura no se identifican al cien por cien, Ribeyro hace uso de la primera como punto de partida de la creación literaria, pues «Mi temperamento es profundamente realista, me es difícil inventar completamente una historia. Me es necesario partir de una situación real. Es ella la que me da el impulso que desencadenará mis posibilidades de invención»⁴⁷. En 1963, anotaba:

43. *Ibidem*.

44. J.R. RIBEYRO, Entrevista (17.II.81), en Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 295.

45. Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 296.

46. J.R. RIBEYRO, *La caza sutil*, p. 64, cit. en Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 296.

47. J.R. RIBEYRO, Entrevista en «El Comercio» (Lima, 1964), cit. en Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 297.

«Al escribir trato de narrar algo de lo cual he sido testigo real o imaginario, algo que ocurrió en mi contorno o que inventé pero que me impresionó y que me parece que da una versión subjetiva, tal vez parcial, pero nunca falsa, de mi realidad, realidad generalmente sombría o inaceptable, que yo trato de imponer a mis lectores apasionadamente, para comunicarme con ellos y hacerles compartir mis predilecciones y mis odios»⁴⁸.

Sigue Rodríguez Conde señalando que «Las leyes que rigen los modelos artísticos son distintos de la realidad de la vida cotidiana. El escritor es un observador atento que toma fragmentos de ésta para, con ellos, construir sus mundos imaginarios (...)»⁴⁹. Y es que dice también Ribeyro que, en sus escritos, «soy dueño del mundo, de mi mundo, de sus fabulaciones, hazañas, torpezas, locuras, el mundo irreal de la creación, al lado del cual no hay nada comparable»⁵⁰.

Escribía en 1974:

«En las temporadas de verdadero trabajo creativo, como la que ahora atravieso, llego a un estado de completa desencarnación y todo lo que me rodea me es absolutamente indiferente. Mis relaciones con las personas y las cosas se vuelven difusas, fantasmales. Deambulo en un espacio de niebla, inconsistente. Respondo maquinalmente a lo que se me dice, como sin saber lo que como, el mundo se convierte en una acumulación de objetos privados de toda realidad, los problemas que habitualmente me atormentan, como las deudas, la salud, pierden toda vigencia, hay como una ruptura o más bien una transferencia de mi persona de un universo a otro, un universo que probablemente no existe, pero que mi imaginación ha construido y en el cual me instalo, solamente atento a sus exigencias, dejando para el otro solo la presencia de mis reflejos. En este sentido la actividad creadora tiene analogía con las experiencias de la embriaguez o la droga»⁵¹.

Asimismo, este mundo de la creación sugiere para nuestro autor similitudes con el juego:

«Ahora que mi hijo juega en su habitación y que yo escribo en la mía me pregunto si el hecho de escribir será la prolongación de los juegos de la infancia. Veo que tanto él como yo estamos concentrados en lo que hacemos y tomamos nuestra actividad, como a menudo sucede con los juegos, en la forma más seria. No admitimos interferencias y desalojamos inmediatamente al intruso. Mi hijo juega con sus soldados, sus automóviles y sus torres y yo juego con las palabras. Ambos, con los medios de que disponemos, ocupamos nuestra duración y vivimos un mundo imaginario,

48. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso, II*, cit., p. 71.

49. Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 297.

50. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso, III*, cit., p. 26.

51. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso, II*, cit., p. 199.

pero construido con utensilios o fragmentos del mundo real. La diferencia está en 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. ¿Por qué? Porque los materiales de nuestro juego son diferentes. El niño emplea objetos, mientras que nosotros utilizamos signos. Y para el caso, el signo es más perdurable que el objeto que representa. Dejar la infancia es precisamente reemplazar los objetos por sus signos⁵².

Nuevamente establezco la analogía entre el juego y el acto de escribir y siempre partiendo de la observación de mi hijo. Ambas actividades son exploraciones de la propia personalidad y en este sentido viaje, diversión, sorpresa y descubrimiento. En las tantas horas que pasamos juntos en casa me doy cuenta de que el estado de ánimo que lo conduce a sus juguetes es similar al que me sienta frente a mi máquina: insatisfacción, aburrimiento, deseo de ceder la palabra al otro o los otros que hay en nosotros mismos, asumir nuestras personalidades ovulares o rechazadas y darles momentáneamente vida, al fin de cuentas desdoblarnos o multiplicarnos en el espejo de nuestra fantasía. Efecto sedativo de ambas actividades: olvido de sí mismo, pérdida de la noción del tiempo y, a su término, retorno plácido y fatigado a nuestra realidad»⁵³.

Junto al conocimiento, hay también un aspecto de conocimiento de sí mismo, es decir, de reconocimiento. La literatura es capaz de hacer que uno ejerza el *reconocimiento*, es decir, «caer en la cuenta de algo que ya se sabía pero se había olvidado, descubrir algo que ya vivía pero que estaba dormido»⁵⁴. Utilizando palabras de Coleridge, hay que decir que este reconocimiento constituye una experiencia más intensa que la del simple conocer. Se trata de una experiencia similar a la que tienen los indígenas que por primera vez se contemplan ante un espejo: la imagen observada permite poder apreciarse respecto a cosas propias —y por ello ya sabidas—, pero que llaman la atención al contemplarse desde una perspectiva distinta, desde un punto de vista diferente. En efecto, uno «sólo cuando se aleja de sí y se ve desde fuera, es cuando puede volver a sí mismo, ser consciente, tomar posesión de sí»⁵⁵. Ribeyro lo expresa diciendo:

«El artista de genio no cambia la realidad, lo que cambia es nuestra mirada. La realidad sigue siendo la misma, pero la vemos a través de su obra, es decir, de un lente distinto. Este lente nos permite acceder a grados de complejidad, de sentido, de sutileza, o de esplendor que estaban allí, en la realidad, pero que nosotros no habíamos visto»⁵⁶.

52. J.R. RIBEYRO, *Prosas apátridas completas*, cit., n.º 58, pp. 64-65.

53. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso, II*, cit., pp. 228-229.

54. E. TERRASA, *Realidad y Relato, la metáfora de los dos cofres cerrados*, en «Nuestro Tiempo» 442 (Pamplona 1991) 119.

55. *Ibidem*, p. 119.

56. J.R. RIBEYRO, *Prosas apátridas completas*, cit., n.º 182, p. 171.

Esta calificación de la literatura como espejo de la realidad la toma Ribeyro de Stendhal⁵⁷ pero, como un espejo refleja la realidad tal cual es, a nuestro autor le parece más adecuada la calificación de la literatura como un prisma: «la verdadera obra debe partir del olvido o la destrucción (transformación) de la propia persona del escritor. El gran escritor no es el que reseña verídica, detallada y penetrantemente su existir, sino el que se convierte en el filtro, en la trama, a través del cual pasa la realidad y se transfigura»⁵⁸.

La idea del prisma la toma Ribeyro de Proust, quien superó la definición de Stendhal de novela como espejo reflejante de la realidad. Es la misma noción de «transformación» arriba señalada: «El novelista no se limita a jugar con elementos de la imaginación o a reproducir elementos reales, sino que se sirve de ambos para fundirlos en una entidad diferente, la entidad literaria, mundo paralelo al nuestro que lo resume, lo ordena, lo corrige, lo interpreta, lo comenta, lo explica, lo enriquece y en ciertos casos lo suplanta»⁵⁹.

Esa «transformación» llega a ser también para Ribeyro «autodestrucción»:

«En algunos casos, como en el mío, el acto creativo está basado en la autodestrucción. Todos los demás valores —salud, familia, porvenir, etc.— quedan supeditados al acto de crear y pierden toda vigencia. Lo inaplazable, lo primordial, es la línea, la frase, el párrafo que uno escribe, que se convierte así en el depositario de nuestro ser, en la medida en que implica el sacrificio de nuestro ser. Admiro pues a los artistas que crean en el sentido de su vida y no contra su vida, los longevos, verdaderos y jubilosos, que se alimentan de su propia creación y no hacen de ella, como yo, lo que se resta a lo que nos estaba tolerado vivir»⁶⁰.

Pero el reconocimiento no compete únicamente a la vida de uno. En efecto, para despertar la conciencia de lo propio también están los relatos de otras vidas que lleven consigo esa virtud. Booth dice al respecto: «Cuando leo *Don Quijote*, *Persuasión*, *Bleak House* o *Guerra y Paz*, encuentro en estos autores amigos que demuestran su amistad no sólo en el rango y la profundidad e intensidad de placer que ellos ofrecen, no sólo en la promesa que ellos completan al probarse útiles para mí, sino, finalmente, en la irresistible invitación que me extienden a vivir durante estos momentos, una vida más rica y más llena que la que yo mismo podría llevar a cabo»⁶¹.

57. J.R. RIBEYRO, *Del espejo de Stendhal al espejo de Proust*, en *Antología personal*, cit., p. 142.

58. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso*, III, cit., p. 103.

59. J.R. RIBEYRO, *Del espejo de Stendhal al espejo de Proust*, en *Antología personal*, cit., p. 143.

60. J.R. RIBEYRO, *Prosas apátridas completas*, cit., n.º 116, p. 119.

61. Cfr. W. BOOTH, *The Company We Keep*, cit., p. 223.

Pero dentro de esta explicación *catártica* de Booth, hay un aspecto que debe ser reseñado. Conocer algo no es vivirlo. Esto se hace especialmente presente en el caso del relato.

Relatar algo no es vivirlo: Está claro que la vida está antes del relato y no es en sí misma relato. Si se viese la vida como un relato, el dominio sobre tal vida tendría que ser total: al punto de controlar su inicio y su fin, así como sus acciones, como manejar una marioneta que es *de uno*. Se establece una posesión sobre lo contado, puesto que el relato es siempre de su autor y está configurado por él⁶². Diderot, con buen humor, hace ver al lector el dominio sobre la obra, diciendo en su *Jacques le fataliste*:

«Ya ves tú lector, que estoy en el buen camino, y que de mí depende hacerte esperar uno, dos o tres años la narración de los amores de Jacques, separándolo de su maestro y haciéndoles correr a cada uno todos los azares que se me antojaren»⁶³.

Al mismo tiempo, toda creación literaria *hace luminosa la vida que representa*: Porque no es mera información. Innerarity acierta cuando manifiesta que podemos —debemos— leer una novela varias veces, cosa que no es dable con un periódico⁶⁴. Efectivamente, es indudable que se experimenta una mayor riqueza, se descubren nuevos detalles no captados antes y se entiende y disfruta mejor toda la obra al volver a leerla. Esta es la «iluminación» que la narración ofrece. Es iluminación que permite descubrir el sentido trascendental de la vida⁶⁵.

Por eso «El poeta más grande es, en nuestra consideración, el que ha dado a su lector la mayor posibilidad de imaginar y soñar con su obra, el que más ha incitado a éste a poetizar él mismo. El poeta más grande no es el que ha compuesto mejor: es aquel que sugiere más, aquel del que al principio no sabemos con claridad todo lo que ha querido decir y expresar, y que deja mucho que desear, explicar, estudiar, acabar por sí mismo al lector»⁶⁶.

En esta misma línea, Ribeyro, criticando a Bukowsky, un escritor norteamericano de estilo escandalizante, comenta

«No hay fisuras, eso no dicho, lo callado o reprimido, lo simplemente insinuado, que para mí le dan a lo escrito su dimensión o su sobre-significación. Luego, ninguna voluntad de trascendencia, de elevarse por

62. A. MACINTYRE, *Tras la virtud*, cit., p. 261.

63. D. DIDEROT, *Oeuvres romanesques*, París, p. 495, cit. por R. BOURNEF-R. OUELLET, *La novela*, Barcelona, 2.ª edición, 1981, p. 161.

64. Cfr. D. INNERARITY, *La irrealidad literaria*, cit., p. 20.

65. Cfr. E. TERRASA, *Realidad y Relato, la metáfora de los dos cofres cerrados*, cit., p. 122.

66. Cfr. D. INNERARITY, *La irrealidad literaria*, cit., p. 79.

encima del instinto, lo inmediato, animal ordinario. El bistec en plena cara y se acabó»⁶⁷.

Esas sugerencias que el escritor debe despertar en quienes lo lean están vinculadas con la labor de la crítica literaria. Es así que Ribeyro opina que «lo que prima en una obra literaria no es tanto lo que el autor ha querido decir o no ha tenido intención de expresar, sino lo que el lector encuentra (...). Y si los lectores de mis cuentos son estudiantes de sociología, de antropología, que encuentren un sentido distinto del que he querido poner, pues tanto mejor. Eso quiere decir que el cuento es polivalente y se presta a muchas interpretaciones y que, además, puede tener un significado que el mismo autor ignora»⁶⁸.

Comentando el papel de los críticos frente a las obras literarias Ribeyro opina que «creo que los críticos deben partir de sus propias deducciones más que de las opiniones de los autores. En segundo lugar, muchas veces los autores se equivocan frente a aquello que ellos mismos hacen. En ese sentido, mucho más cerca de la verdad pueden estar los críticos que los autores. Después de todo, el lector es como un ejecutante de una partitura. La partitura está escrita, el lector es el que la interpreta»⁶⁹. En otra oportunidad comentó que «Sobre esta asunto —del sentido o interpretación de una obra literaria— leí últimamente en la revista *Humboldt* un artículo muy interesante, que me ha dotado de un instrumento o que me ha procurado una noción muy útil para tratar el tema. El autor define la obra literaria como un “signo semántico polivalente”. La fórmula es un poco reverbativa o pretenciosa, pero la considera eficaz, en la medida en que evita una serie de circunloquios. En tanto que signo semántico polivalente, toda obra tiene una serie de planos, alcances, significados, puertas de entrada, mensajes más o menos explícitos, que varían según el ángulo desde el cual se le aborda. Esto ya lo sabíamos todos, pero no contábamos con una fórmula precisa para resumirlo. Y estas posibilidades de “lectura” son tanto más numerosas cuanto la obra es más rica. Sin embargo, la noción de “polivalencia” entraña un peligro: el de librar la lectura y la interpretación de una obra al subjetivismo. Un cura, un militar, un sociólogo marxista, un psiquiatra, un lingüista, un humorista (suponiendo que estas definiciones se excluyen) no leerán el *Quijote* de la misma manera. Por ello, el autor del artículo propone una noción complementaria a la de polivalencia, y es la que llama “sobrerrepresentación”. Lo que significa, según he creído entender, el encontrar el “sentido esencial” o primordial en medio de todos los “sobresentidos”. Mejor dicho, establecer una jerarquía

67. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso*, III, cit., p. 242.

68. J. COAGUILA, *Ribeyro, la palabra inmortal*, cit., p. 47.

69. *Ibidem*, p. 68.

entre los diferentes sentidos, de modo de poder ir graduando el comentario de lo seguro a lo dudoso. Claro que el problema queda intacto, pues ¿cuál es el sentido esencial, el que propone el autor o el que encuentra el crítico?»⁷⁰.

Otros comentarios de Ribeyro en sus *Prosas apátridas completas* manifiestan que una manera que tiene la literatura de presentar la realidad es añadiéndole belleza:

«La terrible soledad de la campiña. Ayer depresión, angustia en la casa solariega que me han prestado, a cien kilómetros al sur de París. Recluido voluntariamente en ella para tratar de terminar unos cuentos. Los ruidos inhumanos que habitan esos silencios: crujen las vigas, sopla el viento, crepita el carbón de la chimenea, grazna un pájaro nocturno. Esta mañana hice tres kilómetros a pie hasta el pueblo más cercano y no vi ni un hombre, un animal, un vehículo. Soplaban un viento helado sobre la tierra fría y los árboles ennegrecidos. La naturaleza es espontáneamente fea. La belleza se la hemos añadido nosotros, es una convención cuyo origen habría que buscar en los bucólicos griegos, en Virgilio, en los clásicos del “paisaje americano”, en los románticos ingleses, en fin, en la literatura»⁷¹.

Además, para Ribeyro, «escribir bien es un acto profundamente moral donde estética y ética se confunden»⁷² porque, en la creación artística literaria, para alinear una palabra detrás de otras, el artista está atento sólo al veredicto de su propia conciencia, sin esperar otro premio que la satisfacción de haber obrado bien⁷³.

En síntesis, se ha expuesto en este apartado las maneras que tiene la literatura de presentar la realidad. Así, se ha visto que la literatura guarda prioridad respecto a la filosofía, puesto que da lugar a una nueva verdad de la que el pensar filosófico se vale para avanzar. En efecto, la literatura tiene la capacidad de desvelar, de desentrañar, con lo que facilita el descubrimiento de la realidad por parte del filósofo.

Sin embargo, la literatura ejerce sobre la realidad una *recomposición*, no se limita a copiarla. Pero se vale de la realidad, la toma como base, para poder aparecer: a partir de allí surge el propio mundo de la literatura. Es así que la actividad creadora es un *reconocimiento* de la realidad. De aquí la función del escritor como *prisma* de ella: con la creación literaria, el escritor transfigura la realidad, ejerciendo total control sobre la misma.

70. W.A. LUCHTING, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, pp. 235-236.

71. J.R. RIBEYRO, *Prosas apátridas completas*, cit., n.º 117, pp. 119-120.

72. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso, III*, cit., p. 43.

73. Cfr. *Ibidem*.

B. EL ANÁLISIS NARRATIVO

Una vez tratadas las relaciones generales entre literatura y la reflexión, es hora de esbozar unos criterios de análisis. Para esta tarea, hay que tener presentes dos cuestiones importantes: las dimensiones cognitivas y prácticas de la narración y el modelo de análisis que se deduce del ser de la narración.

Las primeras son una condición de lectura, por tanto más que codificarlas, lo que es necesario es tenerlas presentes a la hora de leer o analizar una obra. Según Mink se dan en un sentido amplio tres modos de comprensión. En primer lugar se encuentra el modo teórico, que procede de lo universal a lo particular. Con este modo comprendemos las cosas concretas a título de ejemplo. En segundo término está el modo categorial, que explica la realidad por medio de nociones generales y abstractas, extraídas de la observación de la realidad. Por último, Mink denomina al tercero «modo configurante»; lo que se configura son una serie de objetos en un complejo único de relaciones. En la narración, el instrumento con el que se realiza la operación de configuración es la «trama narrativa». Aunque de la trama se hablará más adelante, sí podemos señalar aquí que la trama ensambla elementos tan dispares como las acciones con sus agentes, los fines, los medios, las iniciativas, las circunstancias no queridas, etc., haciendo una síntesis⁷⁴.

El análisis que se deduce del ser de la narración sí está, en cambio, más clarificado por la metodología. En definitiva, una narración, un cuento, es un código, un mensaje que debe descifrarse. En ello radica la potencialidad del análisis: es una descripción del lenguaje de la narración. Los tópicos que van a tenerse presentes en el análisis serán genéricamente los que nacieron en la *Poética* aristotélica y han sido después desarrollados en la narratología contemporánea.

La importancia de la crítica literaria radica en que permite distinguir la estructura de la narrativa, cuáles son los elementos de la narración y cómo se combinan y articulan tales elementos. Para llegar al conocimiento de aquellos aspectos, trabajaron en ello Aristóteles —quien con su *Poética* presenta más problemas de los que resuelve, según Chatman⁷⁵—; escritores angloamericanos como Henry James, Percy Lubbock y Wayne Booth —que contribuyen a formar una rica tradición—; autores rusos de tradición formalista —como Propp, que hacen hincapié en las narraciones sencillas y los cuentos folklóricos—; y diversos autores franceses.

74. Cfr. L.O. MINK, *History and Fiction as Modes of Comprehension*, en *Historical Understanding*, Ithaca 1987, p. 42-60, cit. en V. BALAGUER, *La teología narrativa en «Scripta Theologica» XXVIII/3* (Pamplona 1996) 695.

75. S. CHATMAN, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid 1990, p. 15.

La teoría literaria (llamada también *poética*) es el estudio de la naturaleza de la literatura. No consiste en la crítica literaria, sino que es el estudio de lo «asumido» por tal crítica, la naturaleza de las obras literarias y sus partes.

La poética no es una mera descripción de obras literarias, sino un trabajo científico para discutir y transformar premisas teóricas después de haber experimentado con el objeto descrito. El objeto de la poética es el discurso literario y no puede eludir a la literatura en su camino hacia su objetivo discursivo particular: sólo puede alcanzar este objetivo si va más allá de la obra concreta⁷⁶.

Con la elaboración de una teoría de la estructura y el funcionamiento del discurso literario la poética es capaz de presentar una tabla de objetos literarios posibles, para que las obras literarias existentes aparezcan como ejemplos de casos particulares⁷⁷.

La crítica literaria, por su parte, supone la mera descripción de las obras literarias. Con tal descripción se intenta obtener, con premisas teóricas, una representación racionalizada del objeto de estudio. Esta descripción es un resumen razonado hecho de tal forma que los rasgos principales del objeto no se omitan, sino que se destaquen, por medio de determinadas técnicas⁷⁸.

La teoría narrativa no tiene intereses de tipo crítico. Su objetivo es lograr un armazón de posibilidades, el cual se elabora con el establecimiento de elementos constitutivos básicos de la narrativa. Para ello, se colocan los textos en el armazón y se hace la pregunta de si para que encajen es necesario hacer ajustes en el armazón, sin indicar a los autores que deban hacer esto o lo otro⁷⁹.

1. El tema

Ya Aristóteles distinguió entre la *dianoia* (o pensamiento) y el *mythos*. En la narrativa moderna estos conceptos se traducen en el *tema* y la *trama*. La relación entre ambas es elemental: el *mythos* (la trama) es la *dianoia* (el tema) en el tiempo.

Esto supone que el *tema*, la idea núcleo, objeto en definitiva importante para el análisis, se determina por la *trama*. La trama transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad signifiante; así, toda trama puede traducirse en «pensamiento» que no es otro que su «punta» o «tema»⁸⁰.

Por tanto, el análisis debe seguir por el camino del *mythos*.

76. Cfr. *ibidem*, p. 19.

77. *Ibidem*.

78. *Ibidem*.

79. *Ibidem*.

80. Cfr. P. RICOEUR, *Tiempo y narración I*, Madrid 1987, pp. 94-97.

2. La trama: la historia y el discurso

De los cuatro elementos aristotélicos de la obra —Aristóteles en su *Poética* distinguió cuatro partes constitutivas válidas tanto para la tragedia como para la epopeya: la fábula, los caracteres, la elocución y el pensamiento⁸¹— la fábula y los caracteres pertenecen a lo que la moderna teoría narrativa llama la *historia*; la elocución, en cambio, es lo que se denomina *discurso*.

La fábula es a primera vista el elemento más importante. Al término aristotélico de *fábula* correspondería el de *historia* de nuestros tiempos (*story* en inglés). Así, en la literatura moderna, la novela ha sido percibida como una *historia*, calificativo que también es admisible para el cuento⁸².

Aristóteles ya había mencionado la estructura que la teoría estructuralista indicaba para los elementos del texto narrativo: la *historia* —el qué de una narración que se relata— y el *discurso* —el cómo de la narración que se relata—. La historia, a su vez, está compuesta de sucesos y existentes; los sucesos constan de acciones y acontecimientos, mientras que los personajes y el escenario constituyen los existentes.

Para los formalistas rusos, en el texto narrativo había que distinguir entre *fábula* y *trama*; la fábula es la «historia básica» compuesta de la suma total de *sucesos* que van a ser relatados en la narración; una serie de sucesos ligados que se comunican a lo largo de toda la obra, formando «lo que efectivamente ha sucedido». La *trama*, por su parte, es la historia tal y como es contada, enlazando los sucesos; es la manera en que el lector se entera de lo que sucedió, el orden de aparición de los sucesos en la obra misma, que puede ser normal (abc), retrospectivo (acb) o *in media res* (bc).

Para los estructuralistas franceses, la historia (*récit*) tiene un nivel de significado autónomo; tiene una estructura que puede ser aislada de la totalidad del mensaje. Así, cualquier mensaje narrativo, sea el proceso de expresión que sea, tiene el mismo nivel de significado autónomo de igual manera, independientemente de las técnicas en que se apoya.

Consecuentemente, la historia puede *trasponerse* de uno a otro medio sin perder sus propiedades fundamentales: por ello, el tema de una historia puede servir para un ballet, un escenario o la pantalla cinematográfica. De esta forma, a través de palabras que leemos, imágenes que vemos o gestos que interpretamos, lo que seguimos es una historia, que puede ser la misma tanto si se tratara de un ballet como de una obra teatral o una película. Es así que, por ejemplo, se puede contar un film a alguien que no lo haya visto. Entonces, ya que la historia tiene capacidad de *transponerse*, se

81. Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, 1450 a y 1459 b, en *The complete Works of Aristotle*, ed. J. BARNES, Princeton 1991.

82. Cfr. E.M. FORSTER, *Aspects of the novel*, Harmondsworth 1962, p. 33.

puede decir que las narraciones son realmente estructuras independientes de cualquier medio. La historia narrada, por su parte, tiene sus propios elementos significativos, sus elementos de la historia que no son palabras, imágenes o gestos, sino sucesos, situaciones y conductas que son representados por palabras, imágenes y gestos.

Chatman menciona que, según Piaget, los conceptos que están siempre presentes en las estructuras son la integridad, la transformación y la autorregulación⁸³. Las tres mantienen su presencia en las matemáticas, la antropología social, la filosofía, la lingüística y la física. Aplicando estos conceptos a la narración, es posible advertir que se trata de una estructura⁸⁴:

Integridad: La narración es un conjunto porque está constituida por elementos (los sucesos y los existentes) que son diferentes de lo que constituyen. Los sucesos tienden a estar relacionados o ser causa unos de otros y aparecen en escena ya ordenados.

Transformación: En la narración, es el proceso por el cual un suceso narrativo se expresa. Para hacer la transformación, el autor sólo cuenta con ciertas posibilidades: por ejemplo, ordenar los sucesos de acuerdo a una secuencia casual o retrospectiva.

Autorregulación: Significa que la estructura se mantiene y se cierra en sí misma. Por ello, las transformaciones de una estructura nunca lo llevan a uno más allá del sistema, sino que engendran elementos que le pertenecen y respetan sus leyes.

Por su parte, el discurso (el «cómo») es la forma narrativa propiamente dicha. Es la estructura de la transmisión narrativa, que afecta la relación del tiempo de la historia y el tiempo del relato de la historia, el cual comprende a la voz narrativa y al punto de vista, entre otros⁸⁵.

La manifestación del discurso se da en un medio de materialización específico: verbal, fílmico, ballet, musical, pantomima, etc.⁸⁶.

La narración es una estructura semiótica, es decir, que tiene un significado independiente, que expresa un significado propio y en sí misma, aparte de la historia que cuenta. La semiótica —o ciencia general de los signos— enseña, junto con la lingüística, que la simple distinción entre expresión y contenido no basta para captar todos los elementos de la situación comunicativa: hace falta también contar con una distinción de sustancia y forma⁸⁷.

La sustancia de la expresión está constituida por los medios de comunicación, en la medida en que pueden comunicar historias. Los compo-

83. Cfr. J. PIAGET, *Structuralism*, New York 1970, p. 14, cit. en S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 21.

84. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., pp. 21-23.

85. *Ibidem*.

86. *Ibidem*.

87. *Ibidem*.

nentes de la expresión expresan significados. La sustancia del contenido está constituida por las representaciones de objetos y acciones en mundos reales o imaginarios que pueden ser imitados en un medio narrativo⁸⁸.

La forma de la expresión es el discurso narrativo (la estructura de la transmisión narrativa) que consiste en elementos compartidos por narraciones en cualquier medio. La forma del contenido consta de componentes de la historia narrativa: los sucesos, los existentes y sus conexiones⁸⁹.

En suma, la narración está estructurada en historia y discurso; la historia es el contenido de la narración y el discurso es su expresión. A su vez, la historia consta de sucesos y existentes, siendo los primeros las acciones y los acontecimientos y los otros los personajes y los escenarios. Tanto sucesos como existentes componen la forma del contenido. La sustancia del contenido, por otra parte, viene a ser la gente, las cosas, etc., ya transformados por los códigos culturales del autor.

El discurso es la expresión. La forma de la expresión es la estructura de la transmisión narrativa y la sustancia de la expresión es la manifestación del discurso: verbal, cine, ballet, pantomima, etc.⁹⁰.

3. Los sucesos de la historia: acciones y acontecimientos

Tradicionalmente, se ha dicho que los sucesos de una historia constituyen una ordenación llamada «trama», la cual era denominada «mythos» por Aristóteles. El Estagirita definía al «mythos» como una «disposición de incidentes». Según la teoría narrativa estructuralista, es el discurso el que hace tal disposición; el discurso se encarga de transformar los sucesos de una historia en trama; es el modo de presentación de los incidentes. La trama vendría a ser la historia según el discurso, y existe en un nivel más general que cualquier materialización en particular (como una película o una novela, por ejemplo)⁹¹.

El orden de presentación de la trama no tiene que ver con el orden la lógica natural de la historia. Funciones de la trama son dar o quitar énfasis a ciertos sucesos de la historia o hacer que se interpreten o deduzcan tales sucesos. Es que cada disposición puede hacer una trama diferente, de la misma historia pueden surgir varias tramas, pues ellas muestran, cuentan, permanecen en silencio, o se concentran en este o aquél aspecto de un suceso o personaje⁹².

88. *Ibidem*.

89. *Ibidem*.

90. *Ibidem*.

91. *Ibidem*, p. 45.

92. *Ibidem*.

Los sucesos de una historia son las acciones (actos) o bien acontecimientos. Ambos son cambios de estado.

Es condición fundamental de la historia el tener que contar con un conjunto de *acciones* realizadas; esto permite que la historia sea inteligible. Este conjunto debe tener una organización, siendo la más sencilla la organización cronológica, es decir, un simple sucederse de acciones que el autor conecta entre sí para formar una unidad⁹³.

Por una parte, la *historia* se compone de acciones o acontecimientos y de personajes y escenarios que se configuran por medio de la *trama*. El análisis de la *historia*, por tanto, incluirá un estudio de los eventos narrados y sus protagonistas, teniendo como principio guía la unidad de acción, que puede descubrirse mediante la observación de las relaciones que conectan diversos acontecimientos. Se tratará de observar cómo se ha construido la trama.

El esquema narrativo es una *intriga* (*plot* en inglés) alrededor de la cual potencialmente se entretajan diversos episodios e incidentes que constituyen unidades narrativas. Scholes y Kellog determinan que la *intriga* es un término más específico que se refiere sólo a la acción, con mínima referencia a los personajes, si bien la *historia* es un término general para distinguir personajes y acción⁹⁴.

La *intriga*, «en tanto que encadenamiento de hechos, estriba en la presencia de una *tensión* interna entre estos hechos que debe ser creada desde el principio de la narración, entretenida durante su desarrollo y encontrar su solución al desenlace»⁹⁵.

La *acción* (*action* en inglés) es el principio que permite la unidad general de los distintos episodios habidos a lo largo del relato⁹⁶. La moderna teoría narrativa —especialmente por obra de A.J. Greimas⁹⁷— ha puesto de manifiesto que «en toda narración, las relaciones entre personajes pueden ser reducidas siempre a un pequeño número y que esta red de relaciones tiene un papel fundamental en la estructura de la obra. Estos “predicados de base” (amar, confiar...) describen las relaciones entre “agente” (personajes sujetos u objetos de estas acciones), con lo que predicados y agentes serían las “unidades estables” que entrarían en combinaciones variables»⁹⁸.

El examen de estas acciones de base desborda completamente el plan que nos hemos marcado. Pero sí debe tenerse presente el encuadramiento de tales acciones.

93. Cfr. E. M. FORSTER, *Aspects of the novel*, cit., p. 35.

94. R. SHOLES-R. KELLOG, *The Nature of Narrative*, London-Oxford-New York 1966, p. 208.

95. R. BOURNEUF-R. OUELLET, *La novela*, Barcelona, 2.ª ed., 1981, p. 52.

96. *Ibidem*, p. 45.

97. Cfr. A.J. GREIMAS, *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid 1976, p. 265.

98. *Ibidem*.

Las acciones son cambios de estado causados por un agente o alguien que afecta a un paciente. Si la acción es significativa para la trama, a tal agente o paciente se le denomina «personaje», el cual es un sujeto narrativo (aunque no necesariamente gramatical) del predicado narrativo.

Los tipos de acciones que puede realizar un personaje u otro existente son actos físicos no verbales («Juan corrió...»), comentarios (Juan dijo —«...»), pensamientos («Juan pensó...»), sentimientos, percepciones y sensaciones.

Los acontecimientos suponen un predicado cuyo objeto narrativo es el personaje u otro existente en el que se haya centrado.

a. *Secuencia de los sucesos*⁹⁹

Los sucesos de una narración pueden ser correlativos, encadenantes o vinculantes. Por otro lado, la secuencia de los sucesos puede ser lineal o también causativa, que a su vez se divide en implícita o explícita. Mientras se desarrolla la narración, el lector «entiende» que hay causalidades, con lo que se ve que tiene propensión a la aceptación de estructuras.

Haciendo un breve paréntesis, se puede señalar aquí que una de las principales características de la literatura de Ribeyro consiste en la linealidad de su escritura. Puesto que no quiere *engañar* al lector pretendiendo que la literatura sea reflejo de la vida, uno de los resultados de tal actitud es la llamada reiterada linealidad de su escritura. Comenta por ello Alfani que «También es constante, siempre igual a sí misma, la escritura de Julio Ramón Ribeyro (...) tomando absolutamente en serio y según los principios de una rígida economía, su papel de vehicular significados. El rechazo a la metafóricidad es su marca fundamental: se desanuda linealmente en el eje de la contigüedad espacial y temporal y bloquea la dinámica de la palabra para que no pueda soltar toda su carga semántica»¹⁰⁰.

Aristóteles y los teóricos aristotélicos explican la causalidad según un modelo de probabilidad. Así, indica Chatman que Paul Goodman, para el análisis formal de un poema, demuestra una probabilidad a través de las partes: al principio de la obra todo es posible; por la mitad, las cosas se hacen posibles y al final, todo es necesario¹⁰¹. En la elaboración de la trama, se da un proceso en que la posibilidad va disminuyendo o reduciéndose. Las elecciones se hacen más y más limitadas y la última elección no parece una elección sino algo inevitable.

99. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., pp. 44-51.

100. Beatriz ALFANI, *La escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro*, en «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana» V, 10 (1979) 142, cit. en Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 248.

101. P. GOODMAN, *The structure of Literature*, Chicago, 1964, p. 14, cit. en S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 49.

b. *El tiempo y la trama*¹⁰²

Por oposición a las artes espaciales, como la pintura y la escultura, la narración recibe la consideración de arte temporal, igual que la música. Es un discurso, lo que indica que debe contar con sucesión y movimiento.

Un cuadro puede ser visto en su totalidad, globalmente, en un instante. El cuento y la novela, en cambio, deben previamente desarrollarse para poder abrazarse su totalidad y entenderla del todo.

Son varios los aspectos temporales que sorprenden al lector de la narración. El primero de ellos es el tiempo de la historia («¿en qué época sucede la aventura que se cuenta?»)¹⁰³. El tiempo de la escritura también reviste de importancia, dado que en él, el escritor expresa no tanto el tiempo de la aventura como el de su época¹⁰⁴. La misma técnica narrativa es indisociable del momento de la escritura, ya que el escritor es influenciado por modas y procedimientos de su época, tanto si los aprovecha, como si los rechaza. El tiempo de la lectura merece asimismo ser considerado, puesto que es determinante hasta el punto de cambiar el valor o el sentido de un libro al paso de las generaciones.

Hay que distinguir entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia. El tiempo del discurso equivale al tiempo de la lectura de la obra; es el tiempo que lleva examinar el discurso. Se trata del «ahora» del discurso, esto es, el momento ocupado por el narrador en el tiempo presente; como cuando dice «les voy a contar una historia».

En cambio, el tiempo de la historia es el tiempo de la trama, es decir, la duración de los supuestos sucesos de la narración. Es el «ahora» de la historia, el momento en que empieza a revelarse la acción, generalmente narrada en pretérito.

De esta forma, si el autor está ausente o no está representado, entonces solamente aparece claramente el «ahora» de la historia y no el «ahora» del discurso. Entonces, el tiempo de la narración es el pasado, excepto por el presente de los diálogos y el monólogo interno y externo.

En lo que respecta al tiempo, hay que tomar en consideración la noción de orden y duración, las cuales surgen de la distinción de Genette al analizar las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso¹⁰⁵.

En cuanto al orden, el discurso puede disponer de manera distinta los sucesos de la historia cuanto quiera, pero al hacerlo, la secuencia de la

102. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., pp. 65-66.

103. Cfr. R. BOURNEUF-R. OUELLET, *La novela*, cit., p. 148.

104. *Ibidem*, p. 163.

105. G. GENETTE, *Time and Narrative in «A la recherche du temps perdu»*, trad. de P. de Man en J. HILLS MILLER (ed.), *Aspects of Narrative*, New York 1970, pp. 93-118, en S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 66.

historia debe ser aún discernible. La secuencia es denominada «normal» cuando tanto la historia como el discurso guardan el mismo orden (1, 2, 3, 4). De lo contrario, las secuencias son «anacrónicas»¹⁰⁶.

Hay dos clases de anacronías: retrospectiva y prospectiva. A la primera se le llama también *analepsis* y en ella, el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores (2, 1, 3, 4)¹⁰⁷. La anacronía prospectiva se conoce también por *prolepsis* y aquí el discurso da un salto adelante hasta sucesos posteriores a sucesos intermedios.

En la anacronía, Genette distingue también su distancia y su amplitud. la distancia (*portée*) es el lapso de tiempo desde el «ahora» hacia atrás o hacia adelante, hasta el comienzo de la anacronía. La amplitud (*amplitude*) es la duración del hecho anacrónico en sí mismo¹⁰⁸.

Existen varios medios para unir la anacronía a la historia en curso, con las anacronías externa, interna y mixta. La anacronía externa es la que tiene su principio y su final antes del «ahora». La anacronía interna es la que empieza después del «ahora» y se divide en heterodiegéticas y homodiegéticas: las heterodiegéticas son las que no interfieren en la historia interrumpida mientras que las homodiegéticas sí lo hacen. Estas últimas pueden ser completivas o repetitivas. Son completivas cuando rellenan lagunas en el pasado o en el futuro, que pueden ser elipsis; son repetitivas cuando repiten lo que ya se ha dicho antes, aunque con una exactitud diferente hacia los sucesos originales.

Además de poder ser normal o anacrónica, la secuencia también puede ser una «acronía», la cual no permite ninguna relación cronológica entre historia y discurso. Se trata de un agrupamiento al azar o basado en principios de organización apropiados para otros tipos de textos.

La duración es la relación entre el tiempo que lleva hacer una lectura profunda de la narración y el tiempo que duraron los hechos en sí. Las posibilidades de duración son el *resumen*, la *elipsis*, la *escena*, el *alargamiento* y la *pausa*.

En el *resumen* el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia, el discurso es más breve que los sucesos relatados¹⁰⁹; la *elipsis* es como el resumen: el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia, pero aquí el tiempo del discurso es cero, el discurso se detiene, aunque el tiempo continúa pasando en la historia¹¹⁰; en la *escena*, el tiempo del discurso y el de la historia son iguales¹¹¹. En el *alargamiento*, en cambio, el tiempo del discurso es mayor que el tiempo de la historia: es la «cámara

106. Cfr. G. GENETTE, *Figuras III*, Barcelona, 1989, p. 91.

107. *Ibidem*, p. 104.

108. *Ibidem*, p. 115.

109. Cfr. R. BOURNEUF-R. OUELLET, *La novela*, cit., pp. 69-70.

110. Cfr. G. GENETTE, *Figuras III*, cit., p. 161.

111. *Ibidem*, p. 161.

lenta» del cine. Hay que tomar en cuenta aquí que el tiempo del pensamiento es mayor que el tiempo de la palabra, que a su vez es mayor que el tiempo de la escritura¹¹². Por último, en la *pausa* el tiempo del discurso también es mayor que el tiempo de la historia, como en el *alargamiento*, pero aquí el tiempo de la historia es cero: el tiempo de la historia se detiene aunque el discurso continúa, como en los pasajes descriptivos¹¹³.

Según Rodríguez Conde, los cuentos de Ribeyro son generalmente lineales y siguen el transcurrir lógico-temporal; no es amigo de dislocar las coordenadas espaciales y temporales de la historia y sus relatos se desenvuelven en una perfecta sucesión lógica, espacial y temporal¹¹⁴.

4. Los existentes de la historia: personajes y escenario

Hecha la presentación de los sucesos de la historia, a continuación se hace el análisis de los existentes de la misma, compuestos por el personaje y el escenario.

a. *El personaje*¹¹⁵

No solamente se debe relacionar los episodios, sino también dar vida a los *personajes* y describir de qué manera se desenvuelven en sus espacios y tiempos dados.

En el capítulo II de la *Poética*, Aristóteles explica su teoría del personaje; dice allí que «los artistas imitan a los hombres en plena *acción*»; hay un énfasis en la *acción*, no en los hombres que la realizan¹¹⁶. De esta forma, Aristóteles distingue entre *agente* y *carácter*. El *agente* (*prattón*) es quien realiza las acciones; es necesario para un drama y debe tener por lo menos un rasgo, que se deriva de la acción que realiza. Los rasgos claves de los agentes han de ser determinados antes de añadir el *carácter*. El *carácter* (*ethos*) es el elemento conforme al cual los agentes son de cierto tipo; está compuesto por características de la personalidad.

La concepción del personaje que tienen los formalistas y algunos estructuralistas es muy parecida a la de Aristóteles: para ellos, los personajes son productos de las tramas, son «participantes» o «actuantes». Tienen un estatus «funcional», pues no son estrictamente «personajes» puesto que

112. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 65.

113. Cfr. G. GENETTE, *Figuras III*, cit., p. 155.

114. Cfr. Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 249.

115. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., pp. 115-148.

116. O.B. HARDISON, *Aristotle's Poetics*, Englewood Cliffs 1968, p. 4, cit. en *ibidem*, p. 116.

es erróneo considerarlos como seres reales. Los aspectos del personaje sólo pueden ser «funciones» y entonces en ellos ha de evitarseles esencias psicológicas; se les analiza de acuerdo a lo que hacen en una historia, no de acuerdo a lo que son. De esta forma, para los narratologistas franceses los personajes son medios y no fines de la historia.

Ribeyro en su *Diario* señaló que, una de las cuestiones que más le importaban de su primer volumen de cuentos, *Los gallinazos sin plumas*, era la exactitud psicológica: «(...) los hechos me interesan poco en sí. Me interesa más la presión de los hechos sobre las personas. Podrían definirse mis cuentos —con algunas excepciones— como “la historia psicológica de una decisión humana” (...) ¿Cuáles son los móviles, para mí de una decisión humana? La respuesta está en los cuentos mismos y para cada caso es diferente. La ambición, los celos, la soledad, el temor, la dignidad amenazada, etc., se combinan o actúan aisladamente sobre cada personaje»¹¹⁷.

Para Henry James, tanto el personaje como el suceso son necesarios, pues el primero es determinante del suceso el cual es a su vez ilustración del personaje.

Para Chatman, sin embargo, la importancia del personaje es tal, que permite que haya *historia*: las historia sólo existen cuando hay sucesos y existentes a la vez, y no hay una «prioridad» o «predominio entre unos y otros»¹¹⁸.

También para Chatman, la teoría del personaje indica que éste sea abierto¹¹⁹. Opina que hay que tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama. Esta teoría del personaje debería mantener que el personaje es reconstruido por el público, es decir, el lector reconstruye cómo son los personajes, lo que implica personalidades abiertas, sujetas a nuevas especulaciones y enriquecimiento, etc. Aunque tal reconstrucción tiene límites que no pueden sobrepasar la especulación, lo que se busca es un tipo de comprensión profunda del personaje.

Para reconstruir cómo son los personajes, el *Dictionary of Philosophy* los define como una totalidad de rasgos mentales que caracterizan una persona individual o «yo». El «yo» posee una cualidad de unicidad y persistencia a través de los cambios, que conduce a la distinción entre los yo¹²⁰. Los rasgos vienen a ser, para Guilford, «cualquier manera distinguible y relativamente duradera en la que un individuo se diferencia de otro»¹²¹. De cualquier forma, aunque se olviden los rasgos del personaje, la sensación que tenemos de su unicidad casi nunca ha de perder fuerza.

117. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso, I*, cit., pp. 60-61.

118. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 121.

119. Cfr. *ibidem*, p. 128.

120. Cfr. D. DUNES (ed.), *Dictionary of Philosophy*, Totowa, N. J., 1975, p. 230, cit. en *Ibidem*, p. 129.

121. J.P. GUILFORD, *Personality*, New York 1959, cit. en S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 130.

Chatman concibe al personaje como un paradigma de rasgos¹²², siendo el rasgo una cualidad personal relativamente estable o duradera. Para revelarse, el rasgo puede aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, o puede desaparecer, ser sustituido por otro rasgo.

El rasgo es diferente a los fenómenos psicológicos más efímeros, como los sentimientos, los estados de ánimo, los pensamientos, los motivos temporales, actitudes, etc., que pueden o no coincidir con los rasgos.

También en la narración, como en el cine o en el teatro, el personaje es parte indisociable de un universo ficticio al que pertenece, compuesto de hombres y cosas. Se trata de una red de relaciones que comprende también lugares y objetivos.

El personaje de la narración puede desempeñar diversas funciones en el universo de ficción creado por el autor. Puede ser un elemento decorativo, un agente de la acción portavoz de su creador o ser humano de ficción con su manera de comportarse, sentir y percibir a los otros y al mundo¹²³. De los estudios de los formalistas rusos, retomados por el estructuralismo francés, ha surgido una codificación más o menos aceptada por todos los críticos que distingue seis personajes —o actantes— presentes en todo relato¹²⁴:

a. *El protagonista*: Es el personaje que concede a la acción su «primer impulso dinámico». La acción del protagonista puede provenir de un deseo, una necesidad o, por el contrario, un temor.

b. *El antagonista u oponente*: Se da el conflicto y la acción se complica al aparecer una fuerza antagónica, un obstáculo que se oponga a la fuerza del protagonista.

c. *El objeto* (deseado o temido): Los objetos pueden estar representados por otros personajes hacia quienes el protagonista se siente atraído. Por supuesto, constituyen también cosas, lugares, ideales, etc.

d. *El destinador o remitente*: Esto es, cualquier personaje en situación de ejercer algún tipo de influencia sobre el «destino» del objeto. Una especie de árbitro que ordena la acción y propicia que la balanza se incline de un lado o de otro al final de la narración.

e. *El destinatario*: Es el beneficiario de la acción, aquel que eventualmente obtiene el objeto anhelado o temido. No tiene que ser necesariamente el mismo protagonista.

f. *El ayudante*: Cada una de las cuatro primeras fuerzas descritas hasta ahora puede recibir ayuda o impulso de una quinta, que Souriau designa como *espejo*.

Cuando a Ribeyro se le preguntó en una entrevista qué elementos le interesa plasmar en un cuento para que éste sea logrado, el autor respondió

122. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 134.

123. R. BOURNEUF-R. OUELLET, *La novela*, cit., p. 181.

124. *Ibidem*, pp. 183-185.

que «aparte de una calidad literaria, puramente literaria, que sea relativamente irreprochable, que transmita una emoción. Un cuento que no transmite una emoción, que no compromete afectivamente al lector, me parece que es un cuento si no fallido, por lo menos de un valor secundario»¹²⁵. Para Ribeyro, es precisamente el personaje quien tiene que expresar tal emoción: «Generalmente, creo que el resorte más común de mis relatos es siempre un personaje en situación que se esfuerza o que lucha para conseguir un resultado, y que rara vez lo obtiene, porque hay una serie de obstáculos interiores y exteriores azarosos que convierten esta lucha en un combate perdido. Es un leit-motiv del cual no me puedo zafar, ¿es curioso no? Hay muy pocos personajes triunfadores en mis cuentos, muy pocos individuos que se realizan o que realizan su propósito, su sueño (...)»¹²⁶.

b. *El escenario*

El escenario «hace resaltar al personaje» en el sentido figurativo normal de la expresión; es el lugar y colección de objetos «frente a los cuales van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones»¹²⁷. Una función principal del escenario es contribuir al tono de la narración. En algunas obras, escenario y personaje van a la par. Se fusionan de manera que el escenario «ataca» al personaje, el escenario se convierte casi en un personaje.

Robert Lidell propone cinco clasificaciones con las cuales el escenario puede relacionarse con la trama y el personaje¹²⁸. El primero o utilitario es sencillo, apenas necesario para la acción y en general insensible a la emoción; el segundo o simbólico tiene una estrecha relación con la acción. El tercer tipo es «irrelevante», se cree que el paisaje no importa, que los personajes no tienen conciencia de él; una subclase de este tercer tipo es el irónico, en que el escenario no concuerda con el estado emocional del personaje o el ambiente predominante. El cuarto tipo es «países en la mente» es decir, un paisaje interior, de reminiscencias del personaje. El quinto es «caleidoscópico», un rápido ir y venir del mundo físico exterior al mundo de la imaginación.

Para Barthes, el escenario es objeto de discusión sólo en las obras clásicas, y en ellas, contribuye a dar verosimilitud al relato, no siendo el escenario por sí mismo indispensable para la trama¹²⁹.

125. Giovanna MINARDI, *Conversando con Julio Ramón Ribeyro, ganador del premio Juan Rulfo de literatura latinoamericana* en «Alba de América» XIII, 24 y 25 (Montevideo 1995) 471.

126. *Ibidem*, pp. 471-472.

127. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 148.

128. Cfr. R. LIDDELL, *A Treatise on the Novel*, London 1947, cap. 6, cit. en *ibidem*, pp. 153-154.

129. Cfr. R. BARTHES, *L'Effect du réel*, en «Communications» 11 (1968) 88, cit. en S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., pp. 154-155.

5. El discurso

El plano de la expresión consta de un conjunto de enunciados narrativos, en el que el «enunciado» es el componente básico de la forma de expresión; es independiente y, además, más abstracto que cualquier manifestación particular. La sustancia es la misma, aunque la expresión varíe de un arte a otro. De esta forma, cierta postura en un ballet, planos en una película, o el párrafo de una novela pueden manifestarse con un único enunciado narrativo¹³⁰.

Los enunciados narrativos pueden presentarse en el modo de la existencia («es») o en el modo de la acción («hace»). En el primer caso, se habla de una inacción; en cuanto a la acción, se hace referencia a un proceso.

Cuando no hay narrador, el enunciado se presenta directamente al público: supone algo así como que el público «lo ha oído por casualidad». Se habla aquí, con palabras de Platón, de una *mimesis* («mostrar»). En caso contrario, si hubiera narrador, el enunciado narrativo estaría mediatizado por éste, por lo que supone una comunicación más o menos expresa del narrador al público. Es la *diegesis* («contar») como lo calificaría Platón; de esta forma, si se cuenta algo, hay una voz narrativa.

A continuación se presentan algunos conceptos a tener en cuenta para comprender correctamente la voz del narrador:

a. *El punto de vista y su relación con la voz narrativa*

El *punto de vista* o focalización responde a una cuestión genérica tratada de manera distinta según las escuelas.

La crítica angloamericana ha dado en llamar *the point of view*, el punto de vista a un ángulo de visión, el foco narrativo, el punto óptico en el que se coloca un narrador para contar una historia¹³¹.

Se trata de descubrir cómo *ha percibido* el narrador esos acontecimientos y qué *canal* utiliza para transmitirlos a su receptor; así, el punto de vista o focalización «tiene por objeto descubrir el canal por el que llega la información del locutor, por tanto puede afirmarse que su objeto primero es el análisis de la restricción de campo del locutor omnisciente»¹³².

Al respecto, Ribeyro comenta la técnica utilizada por Vargas Llosa diciendo que

«Es la teoría del “coeficiente de ambigüedad” de la vida, que naturalmente se refleja en su novela. (...) La vida está llena de enigmas: nunca sabremos en realidad lo que piensa la gente, los móviles que la inducen a

130. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 157.

131. R. BOURNEUF-R. OUELLET, *La novela*, cit. p. 96.

132. V. BALAGUER, *Testimonio y tradición en San Marcos*, Pamplona 1991, p. 90.

actuar, los objetivos que persiguen. Toda conducta humana es por naturaleza "equivoca". Escribir es en cierta forma conjurar esta ambigüedad (...) pues el novelista tiene al menos el derecho o el deber de saber por qué y cómo actúan sus personajes, y puede desmadejar el complicado mundo de las relaciones interhumanas. Esta omnisciencia del novelista, sin embargo, corresponde a una óptica tradicional, balzaciana de la novela. Para los novelistas del siglo XIX, y los que los imitan, en sus obras no hay enigmas. Ellos conocen perfectamente a sus personajes y saben cómo y por qué proceden. El novelista de nuestra época, sin embargo, es más modesto: no describe destinos sino solamente "formas de comportamiento"»¹³³.

Para Todorov¹³⁴, la focalización en un discurso tiene carácter de totalidad, afecta al texto entero, y así lo entienden muchos autores.

Genette establece una clasificación de los relatos según el modo en que estén focalizados: así, los relatos de *focalización cero* son aquellos en los que el narrador *sabe más* que cualquiera de los personajes, penetra los pensamientos de todos, etc.; el ejemplo más claro es el del realismo; los relatos de *focalización interna* son aquellos en los que el narrador sabe y dice lo mismo que uno de los personajes de la acción; por otra parte, los de *focalización externa* son los que presentan al lector la información que únicamente puede percibir por los sentidos externos, de tal manera que el narrador sólo dice lo que ve y oye, siendo completamente objetivo bajo este aspecto¹³⁵.

Por otra parte, según Chatman, el punto de vista puede ser, además de perceptivo, conceptual o de interés¹³⁶. Es perceptivo, de darse a través de los ojos de alguien; tiene carácter conceptual cuando se refleja a través de la visión del mundo de alguien, sea una ideología, un sistema conceptual o una *Weltanschauung*. Se habla de un punto de vista de interés cuando se da desde la posición de interés de alguien, caracterizando su interés general, su provecho, su bienestar o su salud, por ejemplo. Dados estos tres aspectos del punto de vista, tienen lugar confusiones puesto que tanto el punto de vista perceptivo como el conceptual están vinculados a acciones y en cambio el tercero manifiesta un estado pasivo.

En cuanto al punto de vista perceptivo, Chatman sostiene que aquí, usar el término *visión* o *ver* puede ser metafóricamente peligroso pues *ve-mos* las cuestiones con cierta predisposición cultural o psicológica; toda visión supone una interpretación¹³⁷. Aquí, el personaje *percibe*, sus sentidos se dirigen hacia fuera al mundo de la historia; al relatar esa percepción,

133. W.A. LUCHTING, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, cit., pp. 40-41.

134. T. TODOROV, «Poétique», en O. DUCROT (ed.) *Qu'est ce que le Structuralisme*, Paris 1968, p. 123.

135. Cfr. V. BALAGUER, *Testimonio y tradición en San Marcos*, cit., p. 91.

136. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., pp. 162-170.

137. *Ibidem*, p. 167..

se presupone otro acto de observación con un punto de vista independiente, esto es, el punto de vista del narrador que «ha mirado dentro» de la mente del personaje. De esta forma —con terminología de Genette— hay una *homodiégesis* cuando el personaje está percibiendo algo literalmente nuevo dentro del mundo de la obra; y hay una *heterodiégesis* cuando el narrador relata desde su perspectiva y está casi siempre fuera de la historia, aunque sólo sea retrospectivo, esto es, distante temporalmente (o sea, que recuerda su percepción anterior como personaje).

Por su parte, el punto de vista de interés está radicalmente distanciado, porque no hay una «observación» ni siquiera fragmentaria.

Un comentario de Ribeyro permite entender la importancia del punto de vista:

«Lectura de Henry James, a quien conocía poco. Hablando con Lucho Loayza en Ginebra de este autor, en especial de su cuento *El dibujo en el tapiz*, nos preguntábamos si al igual que el personaje de este relato, Henry James tenía un secreto, es decir, un hallazgo en su manera de escribir que lo distinguía de los demás escritores. Según Loayza, que conoce toda la obra de James, este secreto era “el punto de vista”. En gran parte es cierto. Ahora que leo *Washington Square* me doy cuenta de que el narrador, aparentemente omnisciente y que emplea a menudo el “yo”, penetra en el mundo interior de casi todos sus personajes y lo analiza con una extremada sutileza, pero en el caso de varios de ellos —o de uno, como en el libro que leo— escamotea todo análisis y lo presenta como “visto” por los demás. Nosotros sabemos perfectamente lo que piensa y siente y quiere cada uno de sus personajes, salvo Morris Townsend, el pretendiente, del cual solo nos da lo que los demás personajes saben de él. Gracias a este recurso crea un clima de misterio, de suspenso, de tensión, por momentos de angustia que le da a la novela —aparte de otras cualidades— su encanto y su interés. Qué lejos estamos entonces de un Balzac o un Flaubert, que sabían todo de sus creaciones y al no dejarle al lector ninguna posibilidad de completar los silencios los vuelve completamente pasivos»¹³⁸.

Sin embargo, para Loayza, Ribeyro también es capaz de hacer un uso adecuado del punto de vista. Comenta el crítico que «La modernidad de Ribeyro está en otros elementos, en la meditación implícita sobre los elementos sociales y políticos, y sobre todo en el uso sagaz del punto de vista. Al lector que crea haber resuelto las claves del relato para construir la novela no escrita que está detrás de su novela se le puede aconsejar que desconfíe de sí mismo. ¿Está seguro de que conoce la verdadera historia, que ha sabido corregir las desviaciones inevitables del punto de vista del narrador, interpretar sus silencios?»¹³⁹.

138. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso*, II, cit., pp. 202-203.

139. L. LOAYZA, *Regreso a San Gabriel*, en «Inti, Revista Literaria Hispánica» 9 (1981) 63.

No se debe confundir el punto de vista con la voz. El punto de vista puede partir de un lugar físico, de una situación ideológica o de una orientación concreta de la vida, con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, en cambio, está constituida por el habla y diversos medios explícitos por medio de los cuales se comunican sucesos y existentes al público. El punto de vista es la *perspectiva* con la que se realiza la expresión, no es la expresión. La perspectiva y la expresión no tienen que coincidir en la misma persona.

Asimismo, es importante identificar las características que señalan el grado de audibilidad en los narradores. A mayor número de características de identidad, mayor es nuestra sensación de la presencia de un narrador. Una historia en la que no se den estas características, o se den poco, es una historia «no narrada» o mínimamente narrada.

Al hablar de narradores no representados¹⁴⁰, se hace referencia a una «narración oculta», la cual se halla a medio camino entre la «no narración» y la narración obviamente audible. Esta situación se da cuando una voz es oída al hablar de sucesos, de personajes o del escenario, pero el propietario de esa voz permanece oculto. Puede expresar el habla o pensamientos de un personaje en forma indirecta. Esta expresión implica un mecanismo interpretativo o mediador, un intérprete que convierte el pensamiento de los personajes en expresión indirecta.

La descripción establecida¹⁴¹ es la indicación más débil del narrador representado porque aún es relativamente poco prominente. La descripción establecida consiste en una evocación escénica independiente de un narrador. Es una descripción explícita que indica la presencia manifiesta de un narrador, informaciones indirectas a un narratorio sobre el escenario que necesita conocer. La posición exacta del narrador no siempre es clara. Llamar al narrador «mínimo» o «no representado» es, hasta cierto punto, arbitrario. El motivo de las descripciones establecidas es hacer frente a las exigencias del medio, pues compensan las dificultades para expresar el detalle sensorial. No tienen el propósito de descubrir al narrador. El lector ha de aceptarlas sin considerarlas un mero adorno, porque se trata de información que ayuda a contar con una imagen más completa de los sucesos principales.

Los resúmenes temporales¹⁴² se enfrentan al problema de que el lenguaje hace frente mejor al tiempo que al espacio. Una solución positiva vendría a ser un período de tiempo de la historia que no es necesario por menorizar.

Aristóteles en su *Retórica* habla del carácter distintivo¹⁴³ (*ethos*) del hablante. Dice que en él hay motivo de persuasión —refiriéndose a la per-

140. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 212.

141. *Ibidem*, pp. 235-239.

142. *Ibidem*, pp. 239-242.

143. *Ibidem*, pp. 243-245.

suasión en el mundo real— cuando expresa el habla haciendo que le demos crédito, porque confiamos más y más rápidamente en los hombres de probidad sobre las cosas en general. Precisamente es la probidad, el *ethos*, el más poderoso de los medios de persuasión: cuando existen opiniones divididas, confiamos totalmente en ellos; esta confianza debería provenir del habla misma y no de impresiones.

En la narración, si se trata de una historia verdadera, la norma es la verdad, y el narrador, para fijar su carácter distintivo, busca establecer la fiabilidad mediante recursos retóricos usuales, que pueden venir desde el «en serio» del chismoso hasta el «juro solemnemente» del testigo del tribunal de justicia.

En la ficción, donde la norma es la *verosimilitud*, es decir, la apariencia de verdad, la manera de mostrar la verosimilitud depende del estilo y de la época: mientras que algunos autores contemporáneos minimizan la presencia del narrador, para los autores del siglo XVIII, los narradores eran una especie de oradores encargados de persuadir a los lectores que acepten la legitimidad de la *mimesis*.

Ribeyro en sus narraciones no pretende ocultar la presencia del narrador, de alguien que se dirige al lector. Así lo hace ver Kristal, quien «ha hecho un incisivo análisis de la función del narrador en la obra de Ribeyro estableciendo la diferencia entre la narración «sicologista» y la del método «behaviorista». Kristal cita a Ribeyro quien indica que el sicologismo depende de la libertad que se toman los autores de las novelas para penetrar en el mundo interior de sus personajes y de describirnos sus estados de ánimo, como si se tratara de algo visible, material, objetivo... El novelista no sólo describe los estados de ánimo sino que explica sus motivaciones»¹⁴⁴. Márquez comenta que Ribeyro define el método behaviorista como aquél que renuncia a la descripción de estados de ánimo o de sentimientos, se limita a la descripción de «comportamientos»; por ello, Kristal concluye que «el narrador de Ribeyro hace reflexiones a partir de la interioridad de sus personajes: no es behaviorista. Pero tampoco es claramente sicologista, puesto que sus reflexiones manifiestamente subjetivas no ayudan a comprender los personajes ni al mundo narrado. Al entenderlos entendemos al narrador y no a los personajes»¹⁴⁵.

El comentario¹⁴⁶ es un acto de habla de un narrador, que se sale de lo que es narrar, describir o identificar, por lo que resuenan con alusiones a la propia persona.

144. Cfr. E. KRISTAL, *El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, en «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana» X, 20 (1984) 155, cit. en I. MÁRQUEZ, *La retórica de la violencia en tres novelas peruanas*, Austin 1991, p. 86.

145. *Ibidem*.

146. Cfr. S. CHATMAN, *Historia y discurso*, cit., p. 245.

El comentario es gratuito y transmite la voz del narrador con más claridad que cualquier otra característica. Hay dos clases de comentarios: implícito y explícito. El comentario implícito es irónico, mientras que el otro es explícito respecto de la historia, ofreciendo una interpretación, un juicio o una generalización.

Como se señaló más arriba, la presencia del narrador en los escritos de Ribeyro es muy patente. Rodríguez Conde indica al respecto que «la literatura es vista por Julio Ramón Ribeyro como afectación, como una segunda realidad que no puede ni debe ser confundida con la vida, y por lo tanto, que no debe ser enmascarada, por ser esto poco leal con el lector. Así pues, la literatura es un mundo de leyes propias, diferentes a las de la realidad (distinción entre literatura y vida). La obra supone una recomposición, reclasificación, reordenamientos de los datos de la experiencia»¹⁴⁷. Una de las *prosas apátridas* de Ribeyro refuerzan esta idea:

«Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer las reglas del juego. De ahí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado —monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial— constituye a la postre una afectación a la segunda potencia. 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»¹⁴⁸.

Ribeyro también señala en una entrevista que «La literatura es una convención y no se deben ocultar sus reglas. Poner en claro que el hecho de escribir es un hecho convencional me lleva a no tratar de ocultar la presencia del escritor. Es preciso darle a entender al lector que está leyendo algo que alguien le está contando y que ese narrador está presente, que no está oculto. Por este motivo es que en cuentos más recientes el narrador está cada vez más visible, presente en la narración, opina, comenta, predice incluso muchas veces lo que va a ocurrir»¹⁴⁹.

b. *El autor real, el autor implícito, el narrador, el lector real, el lector implícito y el narratario*

No se debe confundir al autor y al narrador de una obra literaria. En el narrador, su carácter y condición sólo pueden conocerse por evidencia interna.

147. Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 242.

148. J.R. RIBEYRO, *Prosas apátridas completas*, cit., n.º 72, p. 77.

149. J.R. RIBEYRO, Entrevista (17.II.81), en Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 244.

Por otra parte, está el «autor implícito», denominado así por Wayne Booth¹⁵⁰: el «autor implícito» es una versión implícita que el autor de la obra ha creado de sí mismo, el cual es a su vez diferente de los autores implícitos de otras obras. Es «implícito» porque el lector lo reconstruye a partir de la narración; el lector construye inevitablemente una imagen del escritor oficial del relato. Como lo manifiesta Ribeyro en uno de sus escritos, «¿Qué es escribir, sino inventar un autor a la medida de nuestro gusto?»¹⁵¹. El autor implícito no es el narrador, sino el principio que inventó al narrador; el autor implícito no puede contarnos nada por sí mismo, sino que nos instruye silenciosamente, por medio del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos.

De esta manera, el autor implícito de Booth establece las normas de la narración, esto es, un conjunto de códigos culturales y generales. Entonces, al autor real asume las normas que quiera a través del autor implícito.

Complementando la presencia del autor implícito, se encuentra el lector implícito, que vendría a ser el público presupuesto por la narración. Como el anterior, el lector implícito también está siempre presente. En cambio, si bien existen obras en las que puede no haber narrador, tampoco contarán a su vez con un narratario, es decir, quien escucha al narrador. El lector implícito puede materializarse como personaje en el mundo de la obra, o puede que no haya ninguna referencia a él, aunque se *sienta* su presencia. Por otra parte, un personaje narratario es uno de los recursos por los que el autor implícito informa al lector real de cómo comportarse como lector implícito.

En síntesis, tanto el autor real como el lector real se encuentran fuera de la transacción narrativa, pero son indispensables. Dentro del texto narrativo, en cambio, se tiene tanto al autor como al lector implícitos, los cuales son immanentes a la narración. Por último, dentro de la narración, se encuentran también el narrador y el narratario, aunque ambos son opcionales.

Como puede verse de lo escrito en estas últimas páginas, los desarrollos de la teoría literaria son muchos y muy abundantes. Nosotros hemos elaborado un apretado resumen para establecer el marco de los análisis que presentaremos en el próximo capítulo. Obviamente no podemos realizar un estudio exhaustivo de cada cuento, pero sí abordaremos los aspectos centrales y, especialmente, los motivos que más inciden en el mensaje comunicado en cada uno de los cuentos.

150. Cfr. W. BOOTH, *La retórica de la ficción*, Barcelona 1974, pp. 201-205.

151. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso*, I, cit., p. 203.



EL HOMBRE EN JULIO RAMÓN RIBEYRO: VISIÓN POÉTICA

En esta parte se resumen las conclusiones resultantes del análisis de tres cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Para ello, se hace uso de la metodología expuesta en las *Cuestiones metodológicas*. Para citar los diversos pasajes de los cuentos, se hace referencia a las páginas de la tesis reseñada. Con estos resultados, pretendemos conocer de qué manera se vale el autor para transmitir a sus lectores su visión del mundo.

A. LA DEGRADACIÓN HUMANA EN *LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS*

El tema principal del relato es la degradación humana, fruto del egoísmo y de la avaricia. En el cuento, esta degradación se da en dos niveles: en el del explotador y en el de los explotados. Más aún, la degradación humana da lugar aquí a una animalización, a la bestialización tanto de quienes explotan para provecho propio, como de quienes son oprimidos.

En *Los gallinazos sin plumas* la avaricia que da lugar a la degradación humana es producto de un sistema económico social que da preferencia al lucro y que provoca una situación de enajenación tanto más chocante por las relaciones de parentesco que la protagonizan¹⁵². Por otra parte Ribeyro, con este relato —partiendo de la realidad peruana—, desea extrapolar universalmente la experiencia de este tipo de degradación producto del conflicto entre el hombre y una ética basada en el tener¹⁵³.

Los gallinazos sin plumas, da el título al primer libro de Julio Ramón Ribeyro y está considerado entre las mejores obras del autor. Por otra parte, se trata de un claro exponente del «Realismo urbano» del que Ribeyro era uno de sus más importantes promotores.

El cuento fue escrito en París, en 1954, mientras el Perú asistía a la modernización industrial que, si bien hizo incursionar al país en el capitalismo moderno, también dio lugar a la formación de barriadas endémicas que

152. Cfr. Isolina RODRÍGUEZ CONDE, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 5.

153. *Ibidem*.

brotaron alrededor de la ciudad de Lima como consecuencia de la afluencia de inmigrantes que venían llegando en masa desde las provincias.

Con este cuento, Ribeyro consigue trasladar al lector a la pobreza de las barriadas del Perú de los años cincuenta, solidarizándolo con los sentimientos de los personajes del relato.

A partir del análisis del cuento, se puede ver que los personajes, y las acciones que realizan estos, son lo más capital en *Los gallinazos sin plumas*, puesto que el autor se vale primordialmente de ellos para transmitir a sus lectores el tema del relato.

Los personajes del cuento son los nietos —principalmente, Enrique— que encarnan la ternura, el amor y la fraternidad; opuesto a ambos está don Santos, el abuelo, cuyos principales móviles son la avaricia, el egoísmo y la crueldad.

El tema principal del cuento es la degradación del ser humano. Quizá sea más propio señalar que tal degradación se manifiesta en una Animalización. Este proceso no se produce únicamente en don Santos, el abuelo, sino también en sus nietos.

En cuanto a la degradación, son claras las señales en el cuento que nos dan a entender cómo se desarrolla la bestialización en don Santos. El narrador manifiesta cómo se va realizando esto progresivamente, puesto que el abuelo al comienzo, en la primera página del cuento, berrea (cfr. p. 385), mientras que al final de relato, ruge (cfr. p. 392). Es así que la presencia del narrador en la descripción apoya la transformación que —a partir de la trama— se ve en los personajes.

La evolución de la bestialización en el abuelo se evidencia a la par que se describe la situación en la que se encuentra el cerdo, de manera que se ve más claramente su animalización. Son más las señales que hacen ver la deshumanización de don Santos: sus ojos, por ejemplo, que le inspiran terror a Enrique, porque «parecen haber perdido toda expresión humana» (p. 391). En efecto, don Santos «(...) les lanzaba miradas feroces» (p. 391).

Higgins indica que «su pierna de palo es un signo exterior de una personalidad mutilada»¹⁵⁴; además, Ribeyro hace uso de expresiones para el abuelo que corresponderían a un animal: «comienza a berrear» (p. 385); «Husmeaba entre las latas» (p. 387); «lanzó un rugido» (p. 392).

Por otra parte, el hecho de que tanto el cerdo como el abuelo se sientan afectados toda vez que sale la luna llena remarca su paralelismo. Finalmente, muestra de la deshumanización de don Santos es el contraste que se da en su actitud para con el cerdo, a quien trata con afecto, casi como fuera un ser humano, mientras que con ellos se muestra más despiadado en cuanto que el cerdo va requiriendo más y más comida, en la etapa crítica en la que, enfermos, no pueden salir a la calle:

154. J. HIGGINS, *Cambio social y constantes humanas*, cit., p. 27.

«—¡Pedazos de mugre! ¡Ya saben, se quedarán sin comida hasta que no trabajen!» (p. 391).

Está claro que la bestialización de don Santos se ha producido por su egoísmo, por asumir los valores infrahumanos del sistema económico imperante. Ello lo lleva a ser destruido, al final del cuento, por el mismo objeto de su avaricia, el cerdo.

La bestialización de los nietos también es producto de ese sistema. Ambos también se animalizan, pues si bien cuando acuden al malecón por primera vez,

«los muchachos arrojaron piedras para espantar a los enemigos. Un perro se retiró aullando» (p. 387),

más adelante se ve que

«Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad» (p. 388).

Casi al final de cuento, cuando Enrique decide volver a salir al muladar, a pesar de la fiebre, para evitar que don Santos arremeta contra Efraín, «se sintió un gallinazo más entre los gallinazos» (pp. 392-393).

Finalmente, cuando los niños se disponen a huir y Efraín pregunta a dónde han de irse, la respuesta de Enrique hace ver en dónde y con quiénes los niños se sentirán acogidos: con los gallinazos en el muladar (cfr. p. 394). Ellos también se han animalizado, aunque no han perdido el rasgo humano del amor.

Así, el autor se ha valido de la trama para exponer esa transformación a medida que tenían lugar los distintos sucesos y acontecimientos del relato. En efecto, a medida que el cuento se desarrolla, tienen lugar diversas anomalías que a su vez inciden en los personajes, dando lugar a la degradación. De esta manera, las contrariedades se suceden una a causa de la otra, reflejando cada vez más el odio del abuelo y el desamparo de los nietos. Por ello, el desenlace final sirve para desahogar al lector de la tensión que va acumulando durante la lectura.

La degradación humana se da en el cuento a manera de proceso. Así, toda vez que las situaciones a las que se enfrentan los personajes se vuelven más adversas, la animalización —del abuelo en especial— se acrecienta. La manera en que el autor maneja el tiempo en el discurso refuerza este proceso de degradación, resumiendo el tiempo de la historia en los momentos de distensión y equiparándolo con los del discurso, en escenas, en los episodios más dramáticos del cuento.

Los personajes siguen la secuencia de su degradación en distintos escenarios: al comienzo del cuento, en el de la «hora celeste», que refleja,

sí, una «hora mágica del alba», pero que es repelente por las acciones que los muchachos deben realizar. Lo mismo sucede en el escenario del muladar. Si aquellos escenarios reflejan asco, el escenario de corralón, en cambio, transmite violencia, dolor, miedo y sufrimiento, tanto para percibir tal degradación, como para que el lector perciba la urgencia de que los nietos sean liberados de los malos tratos del abuelo.

Los puntos de vista permiten al lector solidarizarse con los nietos y percibir la animalización del abuelo. En el primer caso, el lector percibe la ternura y el cariño que envuelve a ambos hermanos, así como las sensaciones de asco, lo que lleva al lector a pedir que se aparten de aquella situación, más aún si, para colmo, son castigados por su abuelo a pesar de sus esfuerzos. Es desde la perspectiva de Enrique de donde se ve claramente que el abuelo se animaliza, y también es desde su perspectiva que el abuelo no merece ser ayudado a salir del chiquero: para que encuentre la muerte.

La justificación de la muerte del abuelo se produce por la combinación de dos puntos de vista, los cuales se confunden en el desarrollo del relato. En efecto, por un lado se presenta el punto de vista externo del narrador y sobre todo el interno de Enrique. El lector se siente así identificado con Enrique, pues le ha presentado su amor y fraternidad fácilmente contrastable con el odio e injusticia de don Santos.

B. LA ILUSIÓN DE *LA JUVENTUD EN LA OTRA RIBERA*

El título del cuento explica bastante bien cuál es el tema que pretende plantear: la búsqueda de la juventud, a pesar de que no hay posibilidad de retorno, puesto que se encuentra en «la otra ribera» de la vida. Se trata de un anhelo inútil que, en lugar de proporcionar la felicidad, trae consigo la muerte. En efecto, podría decirse que con *La juventud en la otra ribera*, el autor desea ofrecer su propia versión del *Fausto* en pleno siglo XX y en el escenario bohemio de París de finales de los años sesenta. Ciertamente, al doctor Plácido Huamán se le presenta la oportunidad insospechada de obtener los goces que se le negaron en la juventud, y pretende no desaprovechar la ocasión, pero el precio que paga por ello es la muerte.

La aventura del doctor Huamán «también puede ser leída como la expresión artísticamente culminante de los desengaños y frustraciones de los personajes ribeyreanos, en gran porcentaje desterrados “en la otra ribera” de la dicha, excluidos del “festín de la vida”, carcomidos por una existencia gris y mediocre»¹⁵⁵.

Ribeyro escribió *La juventud en la otra ribera* en 1969, aunque no decidió publicarlo hasta 1973. Está considerado como uno de los mejores

155. R. GONZÁLEZ VIGIL, *El cuento peruano, 1968-1974*, Lima 1984, pp. 243-244.

relatos de las letras peruanas¹⁵⁶. Cuando apareció por primera vez, lo hizo en un volumen aparte y, en 1977, formó parte del tomo III de *La palabra del mudo*. Finalmente, el cuento dio el título a la antología que el propio Ribeyro hizo de sus cuentos para la editorial Argos Vergara.

El cuento está basado en una historia real, que le sucedió a un conocido de Hernando Cortés, amigo de Ribeyro. Prácticamente todos los hechos son reales, salvo el final, puesto que en la vida real, el «protagonista» de la historia se dio cuenta de todo y se marchó¹⁵⁷.

El tema del cuento es patente desde su título: la ilusión de la juventud y del amor para quien ya ha pasado a «la otra ribera». Es el protagonista, el doctor Huamán, quien es incapaz de lograr esa aventura amorosa, esa ilusión de juventud, porque es un viejo insatisfecho, ávido de lujuria, que busca amor, frescura, juventud, en suma, en una persona equivocada, una muchacha joven y, para él, extranjera, quien no se interesa por su persona, sino por su dinero, y es además miembro de una banda de pillos que buscan el mismo fin. Ante la ingenuidad de Huamán, la suerte está echada, y tal amor es imposible, ilusorio.

En *La juventud en la otra ribera* es de capital importancia el punto de vista interno, puesto que con él, el lector ve las cosas desde la perspectiva del doctor Huamán, de tal forma que puede acompañarlo, y sentir cuantas apreciaciones haga en el relato. En suma, Ribeyro desea que el lector del cuento *sienta* lo que el protagonista; debe «reconocerse» en las sensaciones de Huamán, en la esclavitud de su sensualidad que roza el amor, en su rendición cuando se ha entregado a su egoísmo. El autor desea expresar «lo caro que se paga el amor, aunque sea fingido, cuando uno ya no está en condiciones de merecerlo»¹⁵⁸. En efecto, Huamán no puede acceder a las posibilidades de ese amor, dado que, para él, la juventud está ya «en la otra ribera».

Si bien el relato comienza cuando Huamán cree que ha conseguido la aventura «que él inscribía ya, decididamente, en las páginas de oro de su vida» (p. 395) al final del cuento, en cambio, «no vería más a Solange, su cuello estaba torcido», y muere asesinado en el bosque de Fontainebleau (p. 424); se insinúa además que su cuerpo será incinerado, y previamente había sido despojado de todo su dinero y papeles (cfr. p. 424): Huamán no sólo no ha conseguido la juventud, sino que tal búsqueda inútil le ha llevado a la nada, a no ser nada.

Pero al punto de vista de focalización interna, acompaña también otro, externo, con el cual el narrador canaliza hacia el lector diversas per-

156. R. GONZÁLEZ VIGIL, *El cuento peruano, 1968-1974*, cit., p. 243.

157. Cfr. J.R. RIBEYRO, en carta a Wolfgang Luchting, del 16 de abril de 1975, en W.A. LUCHTING, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 168.

158. Cfr. J.R. RIBEYRO, en carta a Wolfgang Luchting del 16 de abril de 1975, en W.A. LUCHTING, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 168.

cepciones que el protagonista no necesariamente ha captado, cosa que se confirma en la perplejidad del doctor Huamán al final del cuento. En cambio, gracias a aquella focalización externa, el lector sí es capaz de determinar —durante el transcurso del relato— que hay algo que no va bien.

El punto de vista interno posibilita descubrir la razón de la extrañeza de Huamán al final: cegado por la pasión, el protagonista no fue capaz de darse cuenta de que Solange era parte de la banda de pillos. Más aún, no pudo determinar que un amor bajo esos términos era imposible.

Así, el autor quiere advertir lo peligroso que puede ser dejarse llevar por la pasión; también desea mostrar la imposibilidad del amor entre un viejo extranjero y una joven hermosa.

Unos comentarios del propio autor confirman cuál es el tema del cuento; aunque en un principio, cuando Ribeyro escribió *La juventud en la otra ribera*, manifestaba que sus intereses respecto al cuento se referían principalmente al azar y al destino, el autor también hacía ver que

«Otro enfoque sería lo caro que se paga el amor, aunque sea fingido, cuando uno ya no está en condiciones de merecerlo. El doctor Huamán quiso vivir una aventura amorosa desproporcionada a sus posibilidades, pues su juventud estaba ya “en la otra ribera”»¹⁵⁹.

Es el escritor Cortázar quien le hace ver más claro cuando le escribe en una carta diciendo «Te agradezco que hayas escrito un relato que tan eficazmente muestra ese gran trauma del choque de elementos y de seres situados en las dos orillas del tiempo y de la vida»¹⁶⁰. Ribeyro comenta estas palabras diciendo que

«Estas observaciones me permitieron descubrir realmente la significación de mi relato, al menos su significación esencial: el de desarrollar el tópico del “encuentro imposible” (que ya existía en otros cuentos míos, como *Una aventura nocturna*, *De color modesto*, pero en forma no tan dramática). Huamán pretende vivir, a pesar de la distancia geográfica, de la diferencia de edad, de la oposición cultural y “situacional”, una aventura amorosa irrealizable, y este error tenía que pagarse caro. Hay sueños cuya frustración entrañan la muerte. El azar y la necesidad en este caso se concilian y abundan en el mismo sentido»¹⁶¹.

Los escenarios por los que pasa el protagonista manifiestan también la imposibilidad de su amor: la «juventud» conseguida en la buhardilla o en la fiesta de Borel, no es más que un engaño, no es juventud física real, que es imposible de lograr, puesto que ya pasó. Se trata de meros impulsos,

159. *Ibidem*.

160. Cfr. W.A. LUCHTING, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 169.

161. Cfr. J.R. RIBEYRO, en carta a Wolfgang Luchting, París, mayo de 1975, en W.A. LUCHTING, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 169.

excitaciones artificiales para cumplir la farsa. Además, Huamán pasa su aventura en un París hostil, engañoso, el cual sólo le tiene reservada la muerte.

El tiempo del discurso también manifiesta la imposibilidad del amor del doctor en educación, acompañando al tiempo de la historia en diferentes escenas en que se le va tendiendo trampas —en la buhardilla, en Versalles, con Borel en su fiesta y por último, en el bosque de Fontainebleau— preparados por los oponentes del relato.

El mismo engaño y falsedad se desprende de los diversos resúmenes que relatan los viajes en el viejo Citroën, el día de compras en las galerías Lafayette, o los paseos a orillas del Sena.

C. EL SENTIDO DE LA VIDA EN *SILVIO EN EL ROSEDAL*

Ribeyro estimaba que *Silvio en El Rosedal* era un buen relato, salido de «sus trasfondos»¹⁶², y que le satisfacía muchísimo¹⁶³. En enero de 1978 juzgaba que era «el mejor que he escrito»¹⁶⁴, y que, junto con *La juventud en la otra ribera* era uno de sus cuentos «máximos»¹⁶⁵. Además, Ribeyro consideraba *Silvio en El Rosedal* un cuento «trascendente» puesto que de él «se puede extraer una significación que puede extrapolarse a la vida en general. Es decir, que el relato no se limite a la anécdota que se ha relatado, sino que se pueda utilizar como un símbolo para interpretar otras situaciones»¹⁶⁶.

Ribeyro terminó de escribir *Silvio en El Rosedal* el 29 de agosto de 1976. En él se trata el tema del sentido de la vida. En enero del año anterior, al autor se le había comunicado que las dos operaciones que sufrió en 1973 habían sido para extirparle un cáncer, hechos que se le habían guardado en secreto hasta entonces. Su *Diario personal* tiene varias referencias a su enfermedad y a la muerte alrededor de aquellas fechas¹⁶⁷.

El tema del cuento se resume en que toda búsqueda de sentido a la vida, es una quimera; se trata de un escepticismo respecto a tal búsqueda.

162. Cfr. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso*, III, cit., p. 86.

163. Cfr. *ibidem*, pp. 99-100.

164. Cfr. *ibidem*, p. 193.

165. Cfr. *ibidem*, p. 263.

166. R. GONZÁLEZ VIGIL, *La palabra del autor* cit., p. 155.

167. Cfr. J.R. RIBEYRO, *La Tentación del Fracaso*, III, cit. Se dan tales alusiones el 16 de enero de 1975 (p. 12), el 17 de enero (p. 14), el 11 de marzo (p. 16), el 20 de marzo (p. 17), el 29 de abril (p. 22), el 7 de mayo (p. 24), el 17 de mayo (p. 27), el 22 de mayo (p. 28), el 6 de agosto (p. 42), el 12 de agosto (p. 43), el 30 de agosto (p. 46), el 31 de agosto (p. 47), el 2 de octubre (p. 50), el 6 de diciembre (pp. 52-54), el 17 de abril de 1976 (p. 68), el 9 de marzo (pp. 71-72), el 17 de marzo (pp. 73-74), el 22 de mayo (pp. 74-75), el 2 de agosto (p. 80), y el 14 de agosto (p. 82), antes de terminar de escribir el cuento.

Así, *Silvio en El Rosedal* es «un cuento magistral y esto precisamente porque [Ribeyro] supo unir en un matrimonio feliz y admirable la metafísica y el arte de narrar, las famosas «últimas preguntas» y las circunstancias concretas e inmediatez de la vida, lo abstracto y lo concreto»¹⁶⁸.

No es necesario profundizar demasiado para atisbar la alegoría que *Silvio en El Rosedal* quiere dar a conocer: en el rosedal parece existir un orden, pero en verdad aquél, sus figuras, son meras ficciones. Es así importante la presencia de los distintos elementos simbólicos vistos más atrás: la hacienda y el rosedal representa al mundo, que no da respuestas en cuanto a su razón de ser. Tampoco el Creador del mundo ha dejado señal alguna que pudiera ayudar a comprender su significado. Las doce partes de la estructura del cuento son una alegoría de la vida. Entonces, al final de la misma basta con estar tranquilos y serenos, haciendo lo que a uno le gusta y satisface. Eso es todo. No hay necesidad de buscar más significación a nuestra existencia.

Los escenarios, en especial el del rosedal, los ha preparado el autor del cuento de manera que no den esperanzas de respuesta al vacío interior del protagonista. El tiempo del discurso, resumiendo la historia, las actividades de Silvio, manifiestan también la inutilidad de las acciones del protagonista y disminuye su velocidad cuando Silvio parece estar cerca de llegar a algo.

Todo lo anterior lleva al protagonista a concluir la ausencia de sentido en la vida. Para ello, tiene lugar un proceso patente desde el punto de vista interno de Silvio. Así, la inquietud de Silvio, el vacío interior que le produce el cuestionamiento sobre el sentido de su vida se dan en todos los hombres a lo largo de la historia, y no es necesario dejar de ser una persona común y corriente para no planteársela. Silvio lo hace también, y espera llegar a la respuesta a través de diferentes actividades, pero lo único que consigue es darse cuenta de que ha de contentarse con haberlas realizado y nada más.

Si bien al lector el punto de vista de Silvio no le afecta, en cuanto a las cosas que hace —le parecen disparatadas muchas de sus acciones— sin embargo, el lector sí puede aprobar lo que Silvio ha descubierto: que la vida no tiene sentido, pues la búsqueda que él ha desarrollado a lo largo del cuento se lo dice así. Los puntos de vista de Rosa y de los hacendados refuerzan esta percepción, pues dado que ellos aspiran a quedarse con la hacienda, a Silvio al final no le quedará nada, sino sólo su violín. Los puntos de vista contrastan el aislamiento, la soledad del protagonista y su afán de buscar la verdad, contra las perspectivas materiales de la gente que lo rodea quienes, sin sentir tales inquietudes, hacen una vida normal de sociedad.

168. W.A. LUCHTING, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 134.

Es significativo que Ribeyro haga uso del punto de vista interno para llegar al tema del cuento. De esta manera, también desea transmitir con este relato algo que —como vimos antes— salió de «sus trasfondos». Así, las conclusiones a las que llega el protagonista tras su búsqueda no sólo le pertenecen a él, sino principalmente a Ribeyro, que habla a través de Silvio. Es así como el autor da a conocer su desolación interna y su escepticismo.

En una entrevista que Ribeyro concedió al crítico Ricardo González Vigil, el autor confirma cuál es el tema que predomina en *Silvio en El Rosedal*:

«En mi cuento, la interrogación de Silvio es la fundamental, desde la Antigüedad: ¿cuál es el sentido de la existencia? ¿para qué nacemos? Y, frente a la incongruencia del mundo y el absurdo, trata de encontrar algunas claves que expliquen esa incongruencia. Silvio trata de encontrarlas en las figuras del rosedal, pero finalmente se da cuenta de que estas figuras eran ficticias, que en realidad no existían. La única conclusión que saca de su paso por el mundo es la de continuar haciendo lo que íntimamente deseaba»¹⁶⁹.

CONCLUSIONES

En las *Cuestiones metodológicas* expusimos teóricamente las relaciones entre filosofía y literatura, determinando además el papel de la literatura en la sociedad, señalando las conexiones y diferencias entre ambas, así como las maneras que tiene la literatura de presentar la realidad. Después de ello, hemos expuesto unos criterios para hacer un análisis narrativo.

Por otra parte, en la *Visión poética de Julio Ramón Ribeyro* se esbozó una verificación práctica de cómo el análisis literario puede mostrar los caminos por los que una emisión poética es en realidad una emisión pragmática, es decir, que propone una ideología.

Un estudio como el que nos hemos propuesto parte de que el autor literario es siempre un provocador y espera una respuesta del lector y del crítico. Por otra parte, que la creación literaria tiene la particularidad de iluminar aspectos de la existencia que antes permanecían en penumbra o que no existían más que como una posibilidad. Finalmente, que el pensador, el filósofo, debe acceder al texto literario contando con herramientas propias del análisis narrativo, sin las cuales su trabajo no podría considerarse científico.

169. R. GONZÁLEZ VIGIL, *La palabra del autor*, en «Dominical», suplemento de «El Comercio» (19 de marzo de 1979), cit. por W.A. LUCHTING, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, cit., p. 156.

Aquí hemos procurado ilustrar los dos primeros aspectos, pero no cabe duda de que es el tercero el que más nos preocupaba. En efecto, para un análisis científico de textos literarios hay que fundar una metodología que pueda evitar la arbitrariedad tan al uso que supone citar los textos literarios como meros ejemplos.

De esta manera, hemos mostrado la utilidad de la metodología expuesta, aplicándola a tres cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Así, se ha visto que, al determinar en ellos la *trama*, que es el *tema* (idea núcleo) en el tiempo, la *historia* —compuesta de *personajes* y de *acciones*— así como la determinación del *discurso* —el *tiempo*, el *punto de vista* y la *voz*— hemos sido más capaces de determinar los canales por los que el autor quiere expresar sus ideas a sus lectores.





ÍNDICE DEL EXCERPTUM

PRESENTACIÓN	321
ÍNDICE DE LA TESIS	325
BIBLIOGRAFÍA DE LA TESIS	329
CUESTIONES METODOLÓGICAS	337
A. QUÉ ES LA LITERATURA. RELACIÓN CON LA ÉTICA	337
1. El papel de la Literatura en la Sociedad	338
2. Literatura y Filosofía	342
3. Los modos que tiene la Literatura de presentar la realidad	348
B. EL ANÁLISIS NARRATIVO	356
1. El tema	357
2. La trama: la historia y el discurso	358
3. Los sucesos de la historia: acciones y acontecimientos	360
a) Secuencia de los sucesos	362
b) El tiempo y la trama	363
4. Los existentes de la historia: Personajes y escenario	365
a) El personaje	365
b) El escenario	368
5. El discurso	369
a) El punto de vista y su relación con la voz narrativa	369
b) El autor real, el autor implícito, el narrador, el lector real, el lector implícito y el narratario	374
EL HOMBRE EN JULIO RAMÓN RIBEYRO: VISIÓN POÉTICA	376
A. LA DEGRADACIÓN HUMANA EN <i>LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS</i>	376
B. LA ILUSIÓN DE <i>LA JUVENTUD EN LA OTRA RIBERA</i>	379
C. EL SENTIDO DE LA VIDA EN <i>SILVIO EN EL ROSEDAL</i>	382
CONCLUSIONES	384
ÍNDICE DEL EXCERPTUM	387