



UNIVERSIDAD  
DE PIURA

REPOSITORIO INSTITUCIONAL  
**PIRHUA**

# LA DIMENSION TEMPORAL EN LA CUENTÍSTICA RIBEYRIANA

Fabiola del Pilar Bereche Álvarez

Piura, 25 de Julio de 2011

FACULTAD DE EDUCACIÓN

Maestría en Educación



Esta obra está bajo una [licencia](#)  
[Creative Commons Atribución-](#)  
[NoComercial-SinDerivadas 2.5 Perú](#)

Repositorio institucional PIRHUA – Universidad de Piura

FABIOLA DEL PILAR BERECHÉ ÁLVAREZ  
LA DIMENSIÓN TEMPORAL EN LA CUENTÍSTICA RIBEYRIANA



UNIVERSIDAD DE PIURA  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN CON MENCIÓN EN LENGUA Y  
LITERATURA

2011

## **APROBACIÓN:**

La tesis titulada “La Dimensión temporal en la cuentística ribeyriana”, presentada por la Lic. Fabiola del Pilar Bereche Álvarez en cumplimiento con los requisitos para optar el Grado de Magíster en Educación con Mención en Lengua y Literatura, fue aprobada por el asesor Dr. Crisanto Pérez Esáin y defendida el ... de ..... de 2011 ante el Tribunal integrado por:

---

Presidente

---

Informante

---

Secretario

## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Piura, por las muchas facilidades otorgadas para mis estudios de maestría y para la elaboración de esta tesis.

A Crisanto Pérez Esáin, mi asesor y director, por su paciencia y constantes sugerencias que me permitieron avanzar. Gracias porque también me “presentó” a Julio Ramón Ribeyro y por esto descubrí el gusto por la lectura ribeyriana.

A todo el personal de la Biblioteca de la Universidad de Piura, a Cecilia y Marisol.

A mis amigos, profesores y compañeros de trabajo de la Universidad de Piura, quienes con sus sencillos comentarios positivos me animaban.

A mis padres, Javier y Socorro, por todo lo que me han dado para esta maestría y para mi vida.

A la razón de mi vida, mis tres hijos, quienes con sus sonrisas día a día me decían que debía continuar. Si algo es bendición en mi vida, son ustedes.

A Manolo, porque su sola presencia me alentaba a seguir.

A mis queridos hermanos: Javier y Paúl, y a mis dos preciosas cuñadas: Beatriz y Vanesa.

Y principalmente a mi “todo” en la vida, mi Señor Jesús, por quien vivo y para quien vivo. Gracias Señor, si algo he logrado y si algo tengo en la vida es solamente por Ti.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	07
<b>CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO. EL TIEMPO NARRATIVO</b>	10
1.1. Acción, relato y discurso .....	10
1.2. Concepto de tiempo en la narración .....	12
1.3. El tiempo externo en la narración.....	14
1.4. El tiempo interno .....	14
1.4.1. Tiempo de la acción.....	18
1.4.2. Tiempo del relato .....	19
1.5. Manipulación del tiempo: Orden.....	22
1.5.1. Cronología.....	23
1.5.2. Acronía.....	23
1.5.3. Anacronía.....	24
1.5.3.1. Analepsis.....	25
1.5.3.2. Prolepsis.....	26
1.6. Volumen textual: Duración.....	26
1.6.1. Elipsis.....	30
1.6.2. Escena.....	30
1.6.3. Resumen.....	31
1.6.4. Pausa.....	32
1.6.5. Digresión.....	33
1.7. Repetición de la acción en el discurso: Frecuencia.....	33
1.7.1. Relato singulativo.....	34
1.7.2. Relato repetitivo o reiterativo.....	34
1.7.3. Relato iterativo.....	34

<b>CAPÍTULO II: ANÁLISIS NARRATIVO: DIMENSIÓN CRONOLÓGICA EN LOS CUENTOS DE RIBEYRO</b> .....	37
2.1. La escritura ribeyriana.....	37
2.2. Hacia un primer análisis temporal.....	38
2.2.1. 1952: Primer viaje a Europa.....	40
2.2.1.1. “La insignia”.....	40
2.2.1.2. “Página de un diario”.....	43
2.2.1.3. “Los merengues”.....	47
2.2.2. 1953: París.....	48
2.2.2.1. “La molicie”.....	48
2.2.3. 1955-1956: Munich.....	50
2.2.3.1. “La botella de chicha”.....	50
2.2.3.2. “Los eucaliptos”.....	52
2.2.4. 1957: Amberes.....	55
2.2.4.1. “Dirección equivocada”.....	55
2.2.5. 1959: Primer regreso a Lima.....	57
2.2.5.1. “Los españoles”.....	57
2.2.5.2. “Ausente por tiempo indefinido”.....	59
2.2.6. 1960: Perú.....	61
2.2.6.1. “La estación del diablo amarillo”.....	61
2.2.6.2. “Papeles pintados”.....	63
2.2.7. 1960: París.....	65
2.2.7.1. “La primera nevada”.....	65
2.2.8. 1961: París.....	67
2.2.8.1. “Te querré eternamente”.....	67
2.2.8.2. “La piedra que gira”.....	69
2.2.9. 1967: París.....	71
2.2.9.1. “Nada que hacer, Monsieur Baruch”.....	71
2.2.10. 1969: París.....	74
2.2.10.1. “Sobre los modos de ganar la guerra”.....	74
2.2.11. 1971: París.....	75
2.2.11.1. “Ridder y el pisapapeles”.....	75
2.2.11.2. “Los cautivos”.....	79
2.2.11.3. “Las cosas andan mal, Carmelo Rosa”.....	80
2.2.12. 1972: París.....	82
2.2.12.1. “Bárbara”.....	82
2.2.12.2. “El ropero, los viejos y la muerte”.....	83
2.2.13. 1974: París.....	84
2.2.13.1. “El polvo del saber”.....	84

2.2.13.2. “Tristes querellas en la vieja quinta”.....	86
2.2.14. 1975: París.....	87
2.2.14.1. “Alienación”.....	87
2.2.15. 1976: París.....	89
2.2.15.1. “La señorita Fabiola”.....	89
2.2.15.2. “Sobre las olas”.....	92
2.2.16. 1977: París y Alemania.....	93
2.2.16.1. “El embarcadero de la esquina”.....	93
2.2.16.2. “Té literario”.....	95
2.2.17. 1984: París.....	97
2.2.17.1. “Sólo para fumadores”.....	97
2.2.18. 1986: París: “Relatos santacrucinos” no fechados.....	101
2.2.18.1. “Mayo 1940”.....	102
2.2.18.2. “Cacos y canes”.....	106
2.2.18.3. “Las tres gracias”.....	107
2.2.18.4. “El señor Campana y su hija Perlita”.....	108
2.2.18.5. “El sargento Canchuca”.....	110
2.2.18.6. “Mariposas y cornetas”.....	111
2.2.18.7. “Atiguibas”.....	112
2.2.18.8. “La música, el maestro Berenson y un servidor”.....	114
2.2.18.9. “Tía Clementina”.....	115
2.2.18.10. “Los otros”.....	118
2.2.19. 1992: Perú.....	119
2.2.19.1. “La casa en la playa”.....	119
2.2.20. 1993: París.....	125
2.2.20.1. “El libro en blanco”.....	125
<b>CONCLUSIONES</b> .....	127
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	131

## INTRODUCCIÓN

*“Un libro de cuentos es como una velada de box: basta que hayan un par de buenas peleas para que el público salga contento del coliseo”.*  
(Julio Ramón Ribeyro; *Caretas*, 13 de julio de 1987)

Julio Ramón Ribeyro –definido como “un realista encallecido, un crítico mordaz, un observador de desgracias, una mente racional” por Giovanna Minardi<sup>1</sup>; como “el ciudadano”<sup>2</sup> o “el escritor de un mundo que ha perdido su lustro”<sup>3</sup>, “no (...) absolutista, (...) relativista, humanista, escéptico”<sup>4</sup> por Wolfgang A. Luchting; “sabedor del empleo de la literatura como instrumento ontológico y gnoseológico, escudriñador al fin y al cabo de la realidad” por Crisanto Pérez Esáin<sup>5</sup>, “el más importante (escritor) de la promoción (del 50)” según Peter Elmore<sup>6</sup> y como “aquel observador preciso, que explora, mira, mira y mira en nosotros mismos y siendo su voz, una voz limeña y mirafloresina, se convierte en una voz universal, común denominador del hombre”<sup>7</sup> por Luis Fuentes Rojas– es un cuentista peruano que transforma el producto del saber literario en un menester indispensable al demostrar que escribe más que por placer, por necesidad, y manifiesta la

---

<sup>1</sup> *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, 23.

<sup>2</sup> Luchting: *J. R. Ribeyro y sus dobles*, 5.

<sup>3</sup> Luchting: op.cit., 147

<sup>4</sup> *Ibíd.*, íd., 148.

<sup>5</sup> *Los trazos en el espejo*, 16.

<sup>6</sup> *El perfil de la palabra*, 9.

<sup>7</sup> *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, 27.

frustración de una vida saturada de deseos no realizados, los mismos que podemos conocer, nosotros los lectores, a través de sus cuentos y escritos dejados.

*La dimensión temporal en la cuentística ribeyriana* es un análisis de 41 cuentos de los 87 pertenecientes a la edición *Cuentos Completos* que el mismo autor publicara en la editorial Alfaguara en 1994. Este estudio enfoca su atención en el uso de las estrategias temporales en cada uno de los cuentos seleccionados. Se ha buscado atender a principios y tendencias narrativas que han constituido características constantes en la cuentística ribeyriana y han sido analizadas teniendo en cuenta los criterios de autores teóricos de la literatura en general como Genette, Anderson Imbert, Garrido Domínguez y García Landa; o criterios de autores comentaristas de la obra de Ribeyro como Luchting, Minardi, Pérez Esáin, Elmore y el propio Julio Ramón Ribeyro con sus diarios y antologías.

El objetivo de esta investigación es el intento por descubrir un paradigma temporal que haya sido tomado en cuenta por Ribeyro a la hora de escribir sus cuentos, o, si se quiere, el intento por establecer las coordenadas temporales que hayan marcado los límites en el manejo de las técnicas narrativas de los cuentos objeto de nuestro estudio, sin pretender por ello establecer lineamientos ni perfiles definitivos, pues, como el mismo Ribeyro afirmó: “Las obras geniales no vienen del aire, sino que antes fueron ensayadas por centenares de escritores que tenaz, oscuramente, sin consuelo de nadie y sin galardones, contribuyeron a su eclosión”.<sup>8</sup>

Ribeyro es un autor conocido por un manejo muy libre de las técnicas narrativas en sus cuentos. Minardi lo aborda desde una perspectiva semántica y clasificatoria, mientras que Elmore lo hace desde un análisis taxonómico más amplio. Sin embargo el tema del tiempo en Ribeyro ha quedado un poco al margen de la crítica literaria. El uso de recursos temporales que Ribeyro le da a sus cuentos tiene límites, establecidos por el mismo autor desde su propia perspectiva, y es, precisamente, el estudio de esos límites lo que ha motivado este trabajo.

La selección de los cuentos está basada en los datos autobiográficos que aparecen en ellos, es decir, solo se han analizado cuentos cuya base es la escritura autobiográfica, que los diarios y otros materiales nos han permitido

---

<sup>8</sup> Fuentes Rojas: 1994, 82.

conocer y discriminar. Por tal motivo, son 41 los cuentos estudiados. La investigación sobre ellos se ha organizado en dos ejes. El primero es un marco teórico sobre las cuestiones a considerarse en relación al tiempo narrativo: aspectos generales del tiempo, orden, duración y frecuencia. El segundo es un capítulo que ha organizado los 41 cuentos de acuerdo a la fecha en que fueron escritos, esto es, desde 1952 –año en que Ribeyro escribió “La insignia”– hasta 1993 –cuando escribiera en París, un año antes de morir, “El libro en blanco”. Por otro lado, advertimos que la colección de la editorial Alfaguara tomada en cuenta es la última edición preparada personalmente por el autor.

Con este estudio no se busca una propuesta que se acerque a conclusiones definitivas sino más bien, basándonos en los propios dichos de Ribeyro, se pretende dejar claro que sí hay características narrativas temporales comunes en sus cuentos que nos dirigen a un análisis temporal. Llegar con suma precisión a establecer esas características temporales comunes en todos los cuentos es una tarea casi imposible, pues en cada uno de ellos el autor ha dejado la marca del momento, del aquí y del ahora, esa huella que imprimió en circunstancias inspiradoras y que es irreplicable en muchos de los casos. Por lo dicho hasta ahora podemos afirmar, por un lado, que todo es novedoso en Julio Ramón Ribeyro, pues cada cuento y cada historia traen consigo una nueva faceta de la vida del autor y cada relato nos introduce a un aspecto de su vida aún desconocido. Pero, por otro lado, nada es nuevo en él, pues, según lo leído en sus diarios y crónicas, por medio de la literatura, el autor deja en descubierto su mundo interior y no tiene ningún temor de mostrarnos su vida y darnos a conocer, a nosotros sus lectores, aspectos que van desde las triviales peleas con su gato hasta las dolorosas agonías de su cáncer.

# CAPÍTULO I

## MARCO TEÓRICO: EL TIEMPO NARRATIVO

### 1.1. Acción, relato y discurso

El escritor, que abstrae de su propia vida (o de la vida de otras personas) experiencias vivas, concretas, diversas o privadas para darlas a conocer a un lector, se encuentra en un proceso de creación. El uso de la lengua coloquial que nos sirve para comunicarnos, así como el uso del lenguaje literario, son actividades de la voluntad. Cuando la voluntad le permite al escritor inventar (hechos, personajes o ambientes) partiendo de una experiencia subjetiva, se hace literatura. La obra literaria busca el placer o el goce estético, entretener al lector y crear belleza con las palabras transformando los hechos humanos en ficción. García Landa<sup>9</sup> asegura que la literatura es siempre ficción, oral o escrita, en verso o en prosa y en distintas formas. Una forma de hacer literatura es el arte de contar o narrar hechos o historias ficticios en una sucesión determinada de tiempo.

Sin embargo, las estructuras narrativas, por su naturaleza, tienen carácter universal: si bien es cierto que se encuentran en las comunicaciones coloquiales, en las fotonovelas, en las pantomimas, en las historietas, en las representaciones pictóricas, en el cine, en el recitado épico o en la narración dramática, por esta razón, no todas son literarias. Aparte de lo dicho, los textos con estructuras narrativas se consideran relatos. Genette define al relato desde tres perspectivas:

---

<sup>9</sup> García Landa: 1998, 14.

(...) *relato* designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos.

(...) *relato* designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc.

(...) *relato* designa también un acontecimiento: pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar tomado en sí mismo.<sup>10</sup>

El primer y tercer conceptos aluden a relato como un discurso contado por alguien, mientras que la segunda definición deja de lado el medio, que puede ser o no lingüístico. Sin embargo, la coincidencia entre las tres definiciones radica en la sucesión de acontecimientos.

Podemos afirmar que un relato *es la sucesión de acciones externas a un texto organizadas para ser narradas en un discurso; en palabras sencillas: un relato es una acción contada en un discurso*. La acción es algo inherente al relato y siempre hay alguien que la cuenta, por lo tanto no hay relato sin acción y no hay discurso sin relato. Al respecto, García Landa precisa:

Podemos considerar al *discurso narrativo* la estructura superficial del *relato*, y a éste la estructura superficial de la *acción* narrada. Inversamente, un *relato* es la estructura profunda de un *discurso narrativo*, y una *acción* es la estructura profunda de un *relato*.<sup>11</sup>

Por esta razón García Landa reafirma el planteamiento anterior en donde aclara que un relato no se encuentra solo en el ámbito literario pues, “la *acción*, estructura profunda del *relato* podrá subyacer en un nivel mayor de generalidad a distintos *relatos*/estructuras superficiales, e incluso a estructuras superficiales que no sean *relatos*.”<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Genette: 1989, 81-82.

<sup>11</sup> García Landa: 1998, 20.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 22.

## 1.2. Concepto de tiempo en la narración

Como todo actuar humano, el tiempo en toda obra literaria tiene sentido. Más aún, las palabras, los personajes y la acción dentro de la historia cobran sentido en el tiempo. La obra literaria es tiempo y los acontecimientos en la narración también se apoyan en el tiempo pues coexisten hechos que ocurren fuera del relato y dentro de él.

Para dar un concepto inequívoco del concepto de tiempo y de los distintos tiempos del relato citaremos algunas definiciones y denominaciones de los autores tomados como referencia en el presente estudio. Garrido Domínguez organiza el concepto de tiempo de la siguiente manera:

1. Tiempo físico o de la experiencia. Este autor lo denomina “el fundamento de los diferentes tipos de tiempo y ha de verse como resultado de la comprensión por parte del hombre de las leyes de la naturaleza. Su presencia se aprecia de forma clara en el movimiento de los astros, la alternancia entre el día y la noche y los cambios de estación. Aristóteles lo define como la medida del movimiento según el antes y el después”.<sup>13</sup>

2. “Tiempo crónico o convencional. Su fundamento último no es otro que el tiempo físico, el cual es sometido a una serie de divisiones, a una organización, que sirve a los usuarios de punto de referencia en sus intercambios comunicativos. Fruto de esta estructuración es el tiempo del reloj o del calendario, un tiempo domesticado”.<sup>14</sup>

3. Tiempo psicológico. “En el que los días tienen las mismas horas en todas partes y, sin embargo, su duración no es sentida de la misma manera por todos...La vivencia del tiempo varía de un individuo a otro según su estado de ánimo o según sea la huella que determinados hechos han dejado en la conciencia”.<sup>15</sup>

Según este autor, el *tiempo físico o de la experiencia* interpretado de forma subjetiva por los individuos. Al mismo tiempo, este tiempo se manifiesta de forma visible en los intercambios comunicativos (cuando los hablantes se basan en la duración de un calendario) y de forma no visible (cuando en una circunstancia ha transcurrido un lapso de tiempo sin embargo

---

<sup>13</sup> Garrido Domínguez: 1996, 157.

<sup>14</sup> Garrido Domínguez: 1996, 158.

<sup>15</sup> Loc. cit.

los usuarios lo perciben de manera diferente). Por su parte, Anderson Imbert afirma que:

Cualquiera que sea el estudio que emprendamos, sobre todo si es un estudio humanístico, acabaremos por toparnos con el problema del tiempo (...) El hombre ha salido del proceso de la vida y su conciencia entiende la realidad también como proceso. Su naturaleza es temporal, y la cultura que crea – lengua, costumbre, mitos, filosofía, arte– se desenvuelve en el tiempo.<sup>16</sup>

Una de las formas de la narración es el cuento y, literalmente, hablar de cuento es hablar de tiempo. Se puede contar algo porque ha transcurrido en un tiempo, se describe un ambiente respecto del tiempo, se retrocede al pasado y se llega a un futuro a través del tiempo, en fin, la dimensión temporal en el cuento está inmersa en toda la trama narrativa. El narrador siempre está pensando en el tiempo. Irónicamente, si el narrador se esmera por no describir la continuidad del tiempo, más se sospecha o se adivina éste. Anderson Imbert declara: “Hasta en un cuento ‘sin acción’ se ve correr la inacción pues, aunque ‘no pasa nada’, pasan las palabras con garbo de personajes. Ningún cuentista puede destruir el tiempo con que construyó su cuento”.<sup>17</sup>

García Landa manifiesta que el tiempo es algo inherente a la obra literaria.<sup>18</sup> Según palabras de este mismo autor, la literatura se da en una temporalidad, es a la vez un arte temporal y representativo.

Una precisión complementaria respecto al tiempo es la de De Toro.<sup>19</sup> Él afirma que no se puede ni se debe esperar que un texto determinado contenga todos los procedimientos de un tipo particular de organización temporal y en la forma tan pura como se reúnen en un modelo, y al revés, no se debe pretender abarcar con el modelo todos los aspectos de un texto artístico.

Para referirnos al concepto de *tiempo* en la narración es conveniente aclarar que no se trata de un tiempo identificado con “el tiempo de la

---

<sup>16</sup> Enrique Anderson Imbert: 1999, 179.

<sup>17</sup> Anderson Imbert: 1999, 184.

<sup>18</sup> García Landa: 1998, 133.

<sup>19</sup> De Toro: 1992, 30.

naturaleza”<sup>20</sup>, ni siquiera del únicamente lingüístico. Sin embargo todas las formas temporales se visualizan claramente en el relato.

### 1.3. El tiempo externo en la narración

Los acontecimientos que ocurren fuera del relato corresponden al denominado por De Toro “tiempo externo”<sup>21</sup>. Es el tiempo que está fuera del texto, “el tiempo histórico del autor, del lector real y de aquél en que fue escrito el texto o al cual se refiere el texto”<sup>22</sup>. Según explicación del autor, debe entenderse por tiempo real el de las instancias involucradas en la comunicación real. De la misma manera, “el tiempo que el escritor y el lector miden con sus relojes, habiendo quedado fuera del cuento, sin expresarse, carece de valor artístico”<sup>23</sup>, siempre y cuando esta relación entre la realidad y lo narrado no quede expresada dentro del cuento.

Entonces, ¿por qué es necesario juzgar acerca del tiempo externo? Pensemos en el tiempo que toma un escritor para crear un cuento. Puede ser mucho, puede ser poco, pero lo importante es que esa temporalidad externa al cuento se refleje en éste, y es el narrador quien hace referencia al tiempo externo dentro de la narración “con la intención de dar significado artístico a la diferencia entre el tiempo insumido por las acciones ‘reales’ y el tiempo que se puso en narrarlo”.<sup>24</sup>

Al tiempo externo, entonces, lo denominaremos *tiempo real o cronológico*, aquel que no es inherente a la narración pues está fuera de ella.

### 1.4. El tiempo interno

En el cuento el tiempo siempre será una ficción, es decir, una creación del autor dentro del texto; en consecuencia, el tiempo interno es aquel del texto literario total.

---

<sup>20</sup> Tal como lo denomina Garrido Domínguez, 157.

<sup>21</sup> De Toro: 1992, 30.

<sup>22</sup> De Toro: 1992, 30.

<sup>23</sup> Anderson Imbert: 1999, 185.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 186.

A juzgar por De Toro, el tiempo del relato está constituido por el tiempo de la acción y por el tiempo textual.<sup>25</sup>

Si De Toro se refiere al tiempo interno como tiempo de la acción más tiempo textual, Anderson Imbert lo diferencia del tiempo real en el que el hombre vive en un mundo todos los días; así sostiene que por muchos esfuerzos que haga el escritor para representar la vida o un fragmento de ella dentro del cuento, este siempre reflejará irrealidad:

El cuentista, para largárselas de realista, fecha los acontecimientos que cuenta, pero esas fechas estampadas en el cuento narrativo no significan lo mismo que las fechas estampadas en los calendarios (...). Las fechas en un cuento valen únicamente dentro del cuento. Significan algo para los personajes verbales, no para personas carnales.<sup>26</sup>

Anderson Imbert, alude al tiempo del relato con términos más simples como acción y narración:

(...) el ‘tiempo narrado’, (es el) tiempo exterior en que transcurren los hechos presentados por la narración; y (...) ‘el tiempo de la narración’, (es el) tiempo interior del texto tal como se nos da en el acto de la lectura”.<sup>27</sup>

Afirma que, por un lado, la acción aparece como una “sucesión de acontecimientos”<sup>28</sup>; la acción misma es abstraída de las palabras como se abstrae una figura de un fondo. Por otro lado, la narración es “la forma lingüística que el narrador da a su cuento y el modo con que nos hace conocer la acción; es la presentación de los sucesos en un orden que, por ser artístico, es inalterable”<sup>29</sup>. Son los hechos tal como los encontramos en la lectura.

Genette, por su parte, considera al tiempo del relato como una secuencia dos veces temporal:

(...) hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta

---

<sup>25</sup> De Toro: 1992, 31.

<sup>26</sup> Anderson Imbert: 1999, 186.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 203.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 203

<sup>29</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 204.

dualidad no es solo lo que hace posibles todas las distorsiones temporales cuya observación en los relatos (...) constituye una trivialidad; más fundamentalmente, nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo.<sup>30</sup>

Genette denomina a esta dualidad *tiempo de la cosa-contada* y *tiempo del relato*, *tiempo del significado* y *tiempo del significante*<sup>31</sup> o *tiempo de la historia* y *tiempo del relato* pero, a diferencia de Anderson Imbert, para Genette el tiempo del relato (el segundo en la dualidad), es un *seudotiempo* juzgando necesario “tomar al pie de la letra la cuasi-ficción (del tiempo del relato), falso tiempo que equivale a uno verdadero”.<sup>32</sup> La dualidad, planteada por Genette, no es solo lo que hace posible todas las distorsiones temporales sino que nos permite comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo.

De otro modo, García Landa inserta un tercer elemento a la dualidad planteada por Genette. Desatiende, de algún modo, la teoría genettiana por considerar que “simplifica en exceso (y, por tanto, complica) la exposición del tiempo del discurso”.<sup>33</sup> Efectivamente, García Landa añade el elemento *discurso* a su análisis del tiempo del relato y define:

Llamaremos a los tres tiempos (...) *tiempo del discurso*, *tiempo de la acción* y *tiempo del relato*, respectivamente. (El tiempo de la *acción*, (es aquel) cuya lógica de funcionamiento coincide en gran parte con la que aplicamos a la comprensión de la vida real. (El tiempo del *relato* que contrasta con este tiempo de la *acción* es uno de los recursos retóricos que dan forma a ese “discurso oculto”. (...) Las relaciones entre el tiempo de la *acción* y el tiempo del *relato* constituyen sin lugar a dudas una estructura de por sí, pero una estructura que no se manifiesta inmediatamente como tal. Su

---

<sup>30</sup> Genette: 1989, 89.

<sup>31</sup> Cabe considerar al respecto el concepto de “significante” que da Anderson Imbert cuando se refiere a los procedimientos para captar el tiempo: él afirma que “el espacio en blanco de la página adquiere función de ‘significante’ como lo son las palabras mismas”. Anderson Imbert, 188.

<sup>32</sup> Genette: 1989, 90.

<sup>33</sup> García Landa: 1998, 136.

manifestación a través del tiempo del *discurso* la complica un grado más y nos da la estructura final del tiempo de la obra en su conjunto, que coincide con la fórmula temporal producida en un acto de lectura más o menos idealizado.<sup>34</sup>

Después de haber comentado a los teóricos de la literatura y conocer algunas defensas en relación a los niveles de análisis temporal, remitimos nuestro análisis del tiempo dentro del relato a la sencilla relación de “las acciones que se van a contar” y “la forma cómo se van a contar”. Para Genette, relato y discurso están a un mismo nivel, sin distinción, y tal vez esta sea la razón por la que denomina *seudotiempo* al tiempo del relato, pues se trata de un tiempo relativo a la sucesión de hechos planteados en la acción, los mismos que en algún momento van a ser contados.

Nuestro estudio no se basa en un autor solamente. Por eso, se han buscado opiniones de algunos representantes de la literatura para consensuar y definir el tiempo dentro del relato.

Definitivamente este tiempo en el texto está determinado por dos instancias básicas: el tiempo de la acción y el tiempo de la narración. Al respecto se citan las denominaciones, dadas hasta el momento, de estas dos instancias:

De Toro	: - <i>T. de la acción</i>	- <i>T. textual</i>
Anderson Imbert	: - <i>Acción</i> - <i>T. narrado</i>	- <i>Narración</i> - <i>T. de la narración</i>
	- <i>T. exterior</i>	- <i>T. interior</i>
Genette	: - <i>T. de la cosa-contada</i> - <i>T. del significado</i> - <i>T. de la historia</i>	- <i>T. del relato</i> - <i>T. del significante</i> - <i>Seudotiempo</i>
García Landa	: - <i>T. de la acción</i>	- <i>T. del relato</i> - <i>T. del discurso</i>

---

<sup>34</sup> García Landa: 1998, 134.

Para seguir el marco de referencia, en adelante llamaremos *tiempo interno* al tiempo dentro del relato, constituido por el *tiempo de la acción* (el de los hechos exteriores al texto ocurridos en una secuencia temporal), y por el *tiempo del relato* (duración de la narración de los hechos cuando un lector los lee). No nos adentraremos en un estudio del tiempo del discurso, tal como lo plantea García Landa, pues nos identificamos más con la propuesta de Genette en la cual un relato es un discurso en el sentido de que la producción, la lectura, la narración y la recepción de un texto (líneas temporales que configuran un discurso para García Landa<sup>35</sup>) son en realidad modos de la narración en sí, del acto de narrar. Cuando un escritor crea una historia y cuando un lector la recibe y la lee (real o implícitamente) se está relatando algo, desde distintos puntos de vista pero, el producto es la narración misma.

De esta manera, *el tiempo interno es la suma del tiempo de la acción más el tiempo del relato.*

#### **1.4.1. Tiempo de la acción**

La acción<sup>36</sup> viene a ser la base anecdótica, la trama, el argumento, la anécdota, el resumen, en fin, lo primero que sabe el autor y lo último que le llega al lector. Anderson Imbert declara:

La acción transcurrió en una realidad que, gracias a la forma interior del Tiempo, se nos aparece como una sucesión de acontecimientos. (...) con el concepto “acción”, pensamos, no en las palabras con que se narra la acción, sino en la acción misma, abstraída de ellas como se abstrae una figura de un fondo.<sup>37</sup>

Según De Toro, el tiempo de la acción es pluridimensional y cronológico, se puede medir en minutos, horas, días, años, etc, representando

---

<sup>35</sup> García Landa: 1998, 137.

<sup>36</sup> A partir de ahora consideraremos “acción” como lo que equivaldría a “historia” para Genette y García Landa.

<sup>37</sup> Anderson Imbert: 1999, 204.

el pasado, el presente y el futuro. En el tiempo de la acción deben distinguirse el “tiempo “real” y el “tiempo ficticio”.<sup>38</sup>

El tiempo real, sigue afirmando De Toro, es propio de los tratados históricos o de los periódicos, un tiempo con una referencia temporal externa muy definida. El texto histórico está determinado pragmáticamente pues comienza con el encadenamiento de la producción literaria al tiempo real. La referencia temporal en este tipo de textos está determinada por la relación entre el acto de la escritura y el punto temporal de lo escrito. Por lo tanto, estamos hablando de relación entre el tiempo cronométrico y el espacio fijado históricamente. El tiempo de la acción real es un tiempo empírico-histórico externo y pragmáticamente definido.

El tiempo ficticio de la acción es el de los tiempos artístico-literarios, de la novela, del cuento, del drama, etc. El tiempo ficticio de la acción se fija, al contrario del real, en el texto mismo y pertenece a la constitución de la situación interna del texto. No conoce un encadenamiento con la realidad externa, es decir, no tiene una relación directa con el tiempo real. Según De Toro, “el texto artístico-literario construye el tiempo y también el espacio en forma inmanente”<sup>39</sup>. El tiempo de la acción ficticia es un tiempo con una referencia interna inmanente e independiente de la realidad o el exterior.

En conclusión, definimos al tiempo de la acción *como aquel que delimita un conjunto de hechos en una secuencia de tiempo, la cual se percibe dentro del relato y se refiere a un mundo exterior al texto mismo.*

#### **1.4.2. Tiempo del relato**

En cada época y dentro de cada corriente estética se observa una manera original de organizar el tiempo. En el interior del texto, el tiempo del relato es una base constructiva, *el primer peldaño de la organización temporal.*

Garrido Domínguez llama al tiempo del relato *tiempo figurado*: “es la imagen del tiempo creada por la ficción literaria”<sup>40</sup>:

---

<sup>38</sup> De Toro: 1992, 31.

<sup>39</sup> De Toro: 1992, 31.

<sup>40</sup> Garrido Domínguez: 1996, 161.

Se trata de un tiempo semiotizado y hecho a la medida del universo artístico, aprehensible únicamente a la luz de sus propias categorías y convenciones. Estas varían en cada período artístico –conviviendo y compitiendo dentro de él– bajo el impacto que sobre ellos ejercen los supuestos estéticos de cada corriente, escuela o género y, desde luego, las peculiares condiciones sociales e ideológicas. En el seno de cada época conviven y compiten diferentes normas estéticas, cada una de las cuales pone en circulación un sistema de valores peculiar, aunque sometido a la norma imperante en ese momento<sup>41</sup>.

Anderson Imbert, como se afirmó anteriormente, acuña simplemente el término de *narración* para él y afirma:

Es la forma lingüística que el narrador da a su cuento y el modo con que nos hace conocer la acción; es la presentación de los sucesos en un orden que, por ser artístico, es inalterable. Con el concepto “narración” pensamos en los hechos, no como nuestra inteligencia entiende que debieron de haber ocurrido en una realidad extraliteraria, sino como los encontramos en la lectura.<sup>42</sup>

De Toro considera que el *tiempo textual* es un *pseudotiempo*<sup>43</sup> ya que el discurso carece en sí de temporalidad. Con este término se quiere indicar la posición en la cual aparece un segmento de la acción o accional<sup>44</sup> al nivel del llamado discurso. Como sabemos el significante textual se caracteriza por su linealidad, mientras que los segmentos de la acción pueden, por el contrario, tener una organización acronológica. El relato puede comenzar con un segmento de la acción que es el último y terminar con otro que es el primero en la cronología. En conclusión, el “tiempo textual”, definido por

---

<sup>41</sup> Garrido Domínguez: 1996, 161.

<sup>42</sup> Anderson Imbert: 1999, 204.

<sup>43</sup> Terminología dada también por Barthes 1966:23-24 y Genette 1972:72.

<sup>44</sup> Entendemos por segmento de la acción o “accional” la acción de un personaje de gran importancia para el contexto general, de tal forma que si falta un segmento la historia resulta interrumpida, quedando incomprendible. De Toro, 25.

De Toro, es la posición de un segmento de la acción perteneciente a una secuencia de la acción pero al nivel del discurso<sup>45</sup>.

García Landa sigue en su estudio a Genette, quien limita su estudio del tiempo del relato a la aplicación de tres categorías: *orden, duración y frecuencia*.

Diremos, entonces, que el tiempo del relato *es el que estructura las acciones en un discurso narrativo, es decir, el que ordena los hechos para ser contados por un autor (real o implícito), un narrador, un lector (real o implícito) o un lector ficticio*. El tiempo del relato es el tiempo que organiza los acontecimientos, y, desde luego, necesita las mejores opciones narrativas para expresar lo que se quiere. Es el autor quien asume los aspectos que ha captado de cada una de las épocas en las que le ha tocado vivir, cada norma, cada sistema de valores, para someterlos a la imaginación y al relato partiendo de una realidad que está en su mente y que maneja a su antojo.

El modelo más completo para formalizar el comportamiento del tiempo en el relato, en opinión de Garrido Domínguez, es el de Genette planteado en su libro *Figuras III*, en el cual se pretende la formalización de los principales procedimientos o *figuras* del tiempo en la narración. Como se mencionó anteriormente, Genette distingue tres dimensiones temporales, o tres categorías, (orden, duración y frecuencia) a la luz de su dicotomía *historia-relato* (o al análisis del relato). Garrido Domínguez explica la finalidad en el estudio de las tres dimensiones:

Así, pues, de lo que se trata es de medir el grado de manipulación del tiempo a través del contraste entre la disposición del material en la *historia* –dominada por el ajuste, la consonancia con la vida real– y el *relato* (...) éste tiende a violar, a subvertir, el estado de las cosas propio de la *historia*<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> De Toro: 1992, 32.

<sup>46</sup> Garrido Domínguez: 1996, 167.

## 1.5. Manipulación del tiempo: *Orden*

El *orden* es la relación entre la lógica interna del relato y el punto de vista del narrador.

El tiempo de la acción (es decir, el tiempo físico en que ocurrió la acción) y el tiempo del relato (el que corresponde al tiempo psíquico de la escritura y la lectura) pueden coincidir con exacta simultaneidad. Sin embargo, pretender que ambos tiempos se correspondan es un malabarismo (destreza o agilidad literaria) para Anderson Imbert<sup>47</sup> y es algo que está vedado a la literatura, según Garrido Domínguez<sup>48</sup>. En efecto, la simultaneidad ocurre, por ejemplo, cuando un personaje realiza “x” hechos fuera de la acción y el narrador se demora el mismo tiempo en contarlos dentro del relato. Tal exactitud se da cuando los dos tiempos corren en estricto orden cronológico, sin embargo, es muy difícil lograrlo (aunque no imposible) pues la simultaneidad se desvanece cuando el escritor inserta fantasía en el texto. Esta fantasía está determinada por las alteraciones en el tiempo cronológico de la acción, lo que le llamamos *orden*.

Se pueden distinguir dos tipos de orden: 1) el *Ordo naturalis* u orden natural, en el cual la acción se cuenta siguiendo un orden lógico (de causa-efecto) y temporal (pasado-presente-futuro); y 2) el *Ordo artificialis* en cuya organización se dan discordancias entre el orden de la acción y el del relato (subversión del orden). Es decir, la acción se puede reconstruir atendiendo al tiempo cronológico de los acontecimientos (siguiendo una lógica temporal real) o manipulando el tiempo de acuerdo a la intensidad del relato.

De Toro describe el *orden* como el fenómeno de la discordancia, como la suma de una estructura de diversos procedimientos discordantes que se encuentran siempre cuando se produce una diferencia (no equivalencia) entre la sucesión de los segmentos de la acción y los procedimientos temporales<sup>49</sup>, entre el tiempo textual y el tiempo de la acción.

Por lo tanto, la acción se puede reconstruir atendiendo al tiempo cronológico de las acciones (siguiendo una lógica temporal real) o manipulando el tiempo de acuerdo a la intensidad del relato. Teniendo en

---

<sup>47</sup> Anderson Imbert: 1999, 204.

<sup>48</sup> Garrido Domínguez: 1996, 162.

<sup>49</sup> De Toro: 1992, 33.

cuenta la manipulación temporal, en el relato se puede hablar de cronología, acronía y anacronía.

### 1.5.1. Cronología

Definimos cronología como una disposición cronométrica ordenada de la acción, de tal modo que se crea una posible equivalencia entre el tiempo del relato y el tiempo de acción.

Para verificar el orden temporal de una serie de acciones presentes en un relato, es necesario tener en cuenta cómo se ha distorsionado la cronología en el mismo. Por ejemplo, una secuencia de acciones podría ser:

A= “El protagonista sale de su ciudad”, B= “El protagonista llega a otra ciudad”, C= “El protagonista pelea en una batalla”, D= “La ciudad es tomada en posesión”.

En este ejemplo, cuyo modelo original plantea De Toro<sup>50</sup>, cada letra corresponde a un segmento de la acción en la estructura de la cronología. En el relato, la alteración del orden cronológico se daría, de la siguiente manera: B= “El protagonista llega a una ciudad nueva”, C= “El protagonista pelea una batalla”, A= “El protagonista recuerda cuando sale de su antigua ciudad”, D= “La nueva ciudad es tomada en posesión”.

### 1.5.2. Acronía

Llamamos acronía a la existencia de acontecimientos sin fecha que resultan ilocalizables en el relato. Son, según Genette, “segmentos narrativos temporalmente indefinidos”.<sup>51</sup> Estos acontecimientos se agrupan en torno a polos de carácter no cronológicos (espacial, temático, de lógica discursiva o, simplemente, de azar). Genette afirma, respecto a este juego con el tiempo, que el narrador tiene autonomía temporal en el relato. Explica la acronía como acciones que determinan secuencias narrativas cuyo orden de sucesiones no tiene relación alguna con el orden temporal de los

---

<sup>50</sup> Cfr. De Toro, 33.

<sup>51</sup> Genette: 1989, 135.

acontecimientos que las componen, aunque, tal vez, una relación de coincidencia parcial.<sup>52</sup>

Podemos distinguir dos tipos de acronía: *Acronía Débil*: cuando el contenido de una acción se puede fijar aproximadamente a través de su propio contenido, personajes y espacio; *Acronía Fuerte*: donde los segmentos quedan sin ubicación temporal alguna.<sup>53</sup>

### 1.5.3. Anacronía

La anacronía es una alteración en el orden natural de los acontecimientos presente en la acción. En algunas narraciones las fechas están indicadas con exactitud o pueden averiguarse por la alusión a un hecho histórico, a un personaje real, a una circunstancia comprobable. De todos modos, sabemos si la acción se extiende por algún tiempo o se comprime en un instante. En un relato cuya acción transcurre en un tiempo muy largo, el narrador nos da una perspectiva de la época, destacando qué es lo permanente y qué lo transitorio. Por el contrario, en una historia cuya acción se encuentra en un tiempo muy corto, el narrador recurre a lo psicológico y suele alargar el tiempo con retrospectivas.<sup>54</sup> Pero sea que se condense o se dilate el tiempo, es el narrador quien escoge libremente las escenas y los ambientes para jugar con el tiempo utilizando procedimientos temporales que aplica en su relato y estableciendo las diferencias entre la duración de lo que verdaderamente ocurrió (tiempo de la acción) y la duración de la lectura (tiempo del relato).

Como se afirmó anteriormente, es necesario verificar en qué medida la cronología ha sido alterada y comprobar las transformaciones que ha sufrido, es decir, cómo se ha cambiado el orden lógico temporal de las acciones.

Estas discordancias o alteraciones del orden temporal se denominan *anacronías*, y son relaciones de orden entre acción y relato. Genette las

---

<sup>52</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 136.

<sup>53</sup> De Toro: 1992, 46.

<sup>54</sup> Anderson Imbert: 1999, 205.

define como “todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales”.<sup>55</sup>

Las anacronías no son exclusivas de la literatura, sino que se dan también en las narraciones orales o escritas no artísticas. Genette afirma que se caería en un ridículo si se presentara a las anacronías como una rareza o una invención moderna; al contrario, afirma que es uno de los recursos tradicionales de la narración literaria.<sup>56</sup>

En las narraciones, las anacronías aparecen en forma de retrospectivas y prospectivas y por esto asumen dos formas básicas: analepsis y prolepsis.

### 1.5.3.1. Analepsis

Llamamos analepsis a cualquier evocación, después del suceso, de un acontecimiento anterior al momento en el que se narra en el discurso, es decir, a la introducción de un acontecimiento (o acontecimientos) que, según el orden de la acción, debiera haberse mencionado antes. Genette la define como “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia”<sup>57</sup> donde nos encontramos”<sup>58</sup>. Anderson Imbert explica que a veces una retrospectiva trae del pasado un dato aislado que ayuda en la comprensión de algo que ocurrió en la acción. A veces, si el cuento ha comenzado en el medio de la acción, la analepsis recupera todo el pasado. Se combinan, de esta manera, dos modos de abrir la narración que Horacio distinguió como *in medias res* y *ab ovo*<sup>59</sup>. Por ejemplo, si un cuento comienza muy cerca del final a veces se torna necesario que el narrador informe sobre lo que pasó antes de que empezara, y para esto necesita de la retrospectiva. Anderson Imbert cita algunos casos en donde se observan recursos retrospectivos, como recuerdos voluntarios o involuntarios, el soñar

---

<sup>55</sup> Genette: 1989, 95.

<sup>56</sup> Cfr. Genette: 1989, 92.

<sup>57</sup> Recordemos que para lo que Genette es “historia”, este estudio lo ha denominado “acción”.

<sup>58</sup> Genette: 1989, 95.

<sup>59</sup> Anderson Imbert: 1999, 206.

despierto, los efectos de la droga o de un súbito terror, el delirio de la fiebre o de la locura, cartas, documentos, confesiones o resúmenes de escenas.<sup>60</sup>

### 1.5.3.2. Prolepsis

Paralelamente, la prolepsis o anticipación consiste en contar o evocar por adelantado un suceso posterior, es decir, anticipar acontecimientos que, de acuerdo con la lógica lineal de la acción, habrían de contarse más tarde (e incluso mucho más tarde). Genette se refiere a ella como “toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior”<sup>61</sup>.

Anderson Imbert las describe como esos momentos en los que el narrador, en tercera persona, tranquiliza o, al revés, inquieta al lector avisándole que va a pasar algo. Así, afirma que el procedimiento es menos mecánico cuando lo usa el narrador en primera persona, porque entonces, además de completar el armado de la trama, caracteriza al protagonista o al testigo.<sup>62</sup>

## 1.6. Volumen textual: *Duración*

La *duración* en el análisis del relato tiene como fin investigar la relación entre el tiempo de la acción y el tiempo del relato, es decir, qué cantidad de páginas se designan para contar determinado tiempo de la acción. A esta cantidad de páginas De Toro le llama “volumen textual” y es el que nos permite comparar la duración temporal entre dos o más segmentos de la acción.

Genette define, de cierta manera, la duración como “constancia de velocidad”, entendiendo por velocidad “la relación entre una medida temporal y una medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro)”, por lo tanto, “la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración –la de la historia– medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud –la del texto– medida en líneas y en

---

<sup>60</sup> Cfr. Anderson Imbert: 1999, 206.

<sup>61</sup> Genette: 1989, 95.

<sup>62</sup> Anderson Imbert: 1999, 206.

páginas”.<sup>63</sup> Genette describe de esta manera lo que sería la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato:

A propósito de la duración (...) los fenómenos de orden, o de frecuencia, se dejan trasponer sin problema del plano temporal de la historia al plano espacial del texto: decir que un episodio A viene ‘después’ de un episodio B en la disposición sintagmática de un texto narrativo o que un acontecimiento C aparece contado ‘dos veces’ son proposiciones cuyo sentido es obvio y que se pueden comparar con otras afirmaciones tales como ‘el acontecimiento A es anterior al acontecimiento B en el tiempo de la historia’ o ‘el acontecimiento C no se produce sino una vez en ella’. La comparación entre los dos planos es, pues, legítima y pertinente aquí. En cambio comparar la duración de un relato con la de la historia que cuenta es una operación más escabrosa, por la sencilla razón de que nadie puede medir la duración de un relato.<sup>64</sup>

Esta variedad de tiempo no constituye un criterio absoluto, ya que la duración de un segmento de la acción es larga o breve solamente cuando es comparado un segmento con otro.

Garrido Domínguez afirma que “ninguna dimensión temporal se encuentra tan vinculada a la subjetividad del narrador como la duración (aunque, de un modo u otro, todo lo que ocurre en un relato lo está, inexcusablemente)”.<sup>65</sup>

La duración puede ser, en primer lugar, *isocrónica*, en la que hay una perfecta coincidencia entre el tiempo de la acción y el tiempo de la lectura, además la proporción entre lo narrado y el texto es constante. En otras palabras, hay igualdad de la duración en todos los segmentos de la acción sin alteraciones del orden. Sin embargo, este tipo de narraciones estarían en el plano de lo virtual ya que son muy poco comunes y hasta se podría afirmar que inexistentes, se comparan a los informes policiales o actas notariales por su extensión y fidelidad con la realidad. Para Genette, un relato isocrónico es

---

<sup>63</sup> Genette: 1989, 145.

<sup>64</sup> Genette: 1989, 144.

<sup>65</sup> Garrido Domínguez: 1996, 178.

“un relato de velocidad igual, sin aceleraciones ni aminoraciones, en que la relación duración de historia/longitud de relato permanecería siempre constante”<sup>66</sup>. Esta correspondencia que no admite variaciones de velocidad se lograría, según Genette, sólo en un experimento de laboratorio. Afirma que “un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin anisocronías o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de ritmo”.<sup>67</sup>

En segundo lugar, la duración puede ser *anisocrónica*, es decir, presentar cambios en el ritmo y alteraciones en el orden mediante procedimientos para acelerar o volver más lenta la velocidad o tiempo del relato. Así es que los cinco recursos del narrador para regular el ritmo narrativo (que analizaremos) son: elipsis, sumario o resumen, escena, pausa y digresión. Garrido Domínguez sí estima necesario el estudio de la *digresión reflexiva*. Anderson Imbert y De Toro no la consideran en sus análisis como un tipo de anisocronía, posiblemente, ambos autores basados en Genette. Este último, considera sólo cuatro elementos en el ritmo narrativo a los que les llama *movimientos* narrativos:

Esas cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo, que en adelante llamaremos los cuatro *movimientos* narrativos, son los extremos (...) *elipsis* y *pausa descriptiva* y dos intermediarios: la *escena*, la mayoría de las veces “dialogada”, que, como ya hemos visto, realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia y lo que la crítica de lengua inglesa llama el “*summary*”, término que (...) traduciremos por *relato sumario* o, por abreviación, *sumario*: forma de movimiento variable (mientras que los otros tres tienen un movimiento determinado, al menos en principio), que abarca con gran flexibilidad de régimen todo el campo comprendido entre la escena y la elipsis.<sup>68</sup>

Este autor entiende a la digresión como una pausa más y la denomina:

---

<sup>66</sup> Genette: 1989, 146.

<sup>67</sup> Genette: 1989, 146.

<sup>68</sup> Genette: 1989, 152.

una forma de movimiento variable simétrico del sumario y cuya fórmula sería TR>TH: (tiempo del relato y tiempo de la historia) sería, evidentemente, una especie de escena en cámara lenta (...). Pero (...) las grandes escenas novelescas (...), se ven alargadas esencialmente por elementos extranarrativos o interrumpidas por pausas descriptivas, pero no exactamente retardadas. Queda la narración detallada de actos o acontecimientos contados más lentamente de lo que se han realizado o experimentado: es sin duda realizable en cuanto experiencia deliberada, pero no se trata de una forma canónica, ni en verdad realizada siquiera en la tradición literaria: las formas canónicas se reducen, pues, a los cuatro movimientos enumerados.<sup>69</sup>

Anderson Imbert refuta el sistema de Genette y considera que hay en él dos imposibilidades narrativas: por un lado asegura que Genette se contradice porque en la escena “no hay relación necesaria entre su duración en la acción y su duración en el discurso”, entonces, ¿por qué se tendría que suponer que en la escena solo hay aceleración y nunca expansión? A Anderson Imbert le parece muy claro que “un hecho puede tardar más en narrarse que en suceder, sin que tengamos que suponer una inserción de elementos ajenos al progreso de la acción para explicar esa mayor duración”. La segunda imposibilidad radica en que “aún dentro de un movimiento uniformemente escénico, tal como (el) monólogo interior, hay lugar para los cambios de ritmo en tanto en cuanto son producto de la actividad mental del ‘narrador’, de la mente desvelada por el monólogo”.<sup>70</sup>

No haremos mayores ni profundas observaciones al respecto y analizaremos los cuatro elementos narrativos de Genette. Sin embargo, es preciso atender a las conclusiones de Anderson Imbert en el sentido de que las escenas alargadas por pausas descriptivas son necesarias en el texto pues nos remontan a la subjetividad del narrador. Estas prolongaciones del texto debidas a inserciones diversas, incluyendo analepsis, nos ayudan a entender el texto y, en todo caso, consideramos que pertenecen al ámbito de la

---

<sup>69</sup> Loc. cit.

<sup>70</sup> García Landa: 1998, 161-162.

duración (hecho negado en Genette) pues corresponden al volumen de lo narrado.

### 1.6.1. Elipsis

Consiste en el silenciamiento de algún material de la acción que no pasa al relato. La elipsis es determinada (cuando se hace constar expresamente la duración, es decir, cuando se alude exactamente a la duración del tiempo omitido) e indeterminada (cuando se alude a la omisión sin exactitud o con imprecisión). Genette alude a ella como una parte del texto “prácticamente nula”. Se trata de un recurso que cumple tres funciones básicas en la narración<sup>71</sup>: aceleración del ritmo narrativo, unir dos escenas separadas por el tiempo, aproximando dos momentos del relato y, contribuir a la ilusión realista creando la impresión del paso del tiempo.

Con este procedimiento algunos esquemas interpretativos del lector son previstos por el texto (o por el autor), de manera que un elemento puede estar a la vez presente o ausente en el texto, es decir, físicamente ausente, pero implícito en la interpretación del texto. La elipsis hace que el volumen del texto sea menor que el tiempo de la acción.

### 1.6.2. Escena

La *representación escénica* (denominada así por De Toro) es una modalidad narrativa que, según Genette, define la totalidad del texto narrativo en el sentido temporal. Este concepto es rebatido por García Landa cuando afirma que “no es precisa una identidad perfecta de los dos tiempos: puede quedar sugerida en diversos grados”.<sup>72</sup> Explica que la narración bien puede recorrer por completo una parte de la acción mediante una escena sin que la duración material del discurso deba extenderse hasta ser igual a la de la acción.

Sin embargo, la escena implica la igualdad o isocronía entre la duración de la acción y del relato. Aunque no es reducible a la acción, esta técnica encuentra su manifestación más frecuente en el diálogo. Es frecuente

---

<sup>71</sup> Garrido Domínguez: 1996, 179.

<sup>72</sup> García Landa: 1998, 158.

su interrupción por medio de digresiones, analepsis o prolepsis, incursiones del autor, etc.

Llamada también *coincidencia temporal virtual*<sup>73</sup>, la escena es la virtual isocronía, producida por un narrador o por un personaje, teniendo como pauta que ninguno de los mediadores interrumpa o retarde la secuencia de la acción. Un ejemplo de ello son los textos donde predomina la representación escénica. En estos, se disminuye la actividad mediadora, para lograr un mayor dramatismo, al producir el efecto de la inmediatez y así experimentar lo narrado como vivencia propia.

### 1.6.3. Resumen

Es una pequeña parte del relato, el lazo de unión más común entre las escenas. Según Genette, está presente en la mayoría de las retrospectivas y, principalmente, en la analepsis completa.

Es un recurso que condensa la información o parte de la acción y la inserta en el relato. Lo característico del sumario o resumen es la síntesis, la concentración del material de la acción. Es un importante elemento en la economía narrativa y por eso genera un avance en el discurrir del relato. Es el movimiento narrativo por excelencia, en contraposición con la escena, Genette lo explica de la siguiente manera:

Si enfocamos más la oposición entre escena y sumario, no podemos sostener, evidentemente, que esa clase de textos ‘formen la extensa mayoría de la literatura mundial’, por la sencilla razón de que la propia brevedad del sumario le supone en casi todos los casos una inferioridad cuantitativa evidente respecto de los capítulos descriptivos y dramáticos, por lo que probablemente ocupe el sumario un lugar reducido en la suma del *corpus* narrativo, aún en el clásico. En cambio, es evidente que el sumario ha sido, hasta finales del siglo XIX, la transición más corriente entre dos escenas, el ‘fondo’ sobre el cual se destacan, y, por tanto, el tejido conjuntivo por

---

<sup>73</sup> De Toro: 1992, 49

excelencia del relato novelesco, cuyo ritmo fundamental se define por la alternancia del sumario y la escena.<sup>74</sup>

La narración sumaria (denominación dada por Anderson Imbert) es el relato sin detalles ni diálogo, mientras que, la transición entre dos escenas (como afirma Genette), en todo caso, es el fondo sobre el que las escenas se destacan, es decir, el tejido conjuntivo de la narración.

#### 1.6.4. Pausa

Es el procedimiento que permite la desaceleración del ritmo del relato. Se produce cuando el volumen del texto es mayor que el tiempo de la acción y la encontramos siempre donde la acción narrada llega a una casi total inmovilidad. Según las comparaciones de Genette, la pausa se aplica cuando el narrador, a través de descripciones, comentarios, o de amplias analepsis o prolepsis, interrumpe el flujo del transcurso de la acción. Sin embargo, Anderson Imbert afirma que la pausa no necesariamente interrumpe la secuencia temporal:

La descripción suele añadir una serie de notas a los personajes a ambientes de la acción, notas que se perciben como provisionales o permanentes, y que por tanto están sometidas a una temporalidad. Aun en los casos en que la descripción sea una auténtica inmovilización del tiempo que congele un momento de la acción, no está por ello privada de temporalidad: es la descripción de un momento dado, y tiene una relación temporal definible con el resto de los acontecimientos de la acción.<sup>75</sup>

Por esto considera que la descripción no va necesariamente unida a la pausa narrativa, y es por esto que considera a la digresión como un movimiento más.

Al respecto, Genette asegura que la *pausa descriptiva* determina una pausa del relato en la que se suspende la línea temporal del tiempo para instalarlo en el espacio, “una suspensión de la historia o, según el término

---

<sup>74</sup> Genette: 1989, 153.

<sup>75</sup> García Landa: 1998, 157

tradicional, de la acción”<sup>76</sup>. Para Genette, una analepsis nunca sería considerada pausa porque la línea de tiempo sigue manifestándose lográndose así, una secuencia narrativa y no descriptiva. Por lo tanto, no se considera cualquier tipo de pausa automáticamente como una descripción y no toda descripción implica necesariamente una pausa.

### **1.6.5. Digresión**

Es también junto con la pausa, un procedimiento para remansar la acción del relato. Está ligada a la subjetividad del narrador omnisciente. Su efecto es idéntico al de la pausa descriptiva y también detiene la acción. Con esta técnica el narrador se da tiempo para contar cosas que nada tienen que ver con la narración, y alude a elementos distintos a la acción que se está contando. Anderson Imbert la define como un tipo específico de pausa narrativa y afirma que las digresiones son ajenas a la acción, “una acción diferente intercalada es una digresión con respecto a una acción dada”.<sup>77</sup>

### **1.7. Repetición de la acción en el discurso: *Frecuencia***

Según Genette, la frecuencia es la relación entre las funciones repetitivas –parecidas– del relato y las de la acción. La frecuencia es el número de veces que un acontecimiento de la historia es mencionado en el relato.

Genette define la repetición como “una construcción mental, que elimina de cada caso todo lo que le pertenece propiamente para conservar solo lo que comparte con todos los demás de la misma clase. (...) llamaremos ‘acontecimientos idénticos’ o ‘recurrencia del mismo acontecimiento’ a una serie de varios acontecimientos semejantes y considerados sólo en su semejanza”.<sup>78</sup>

Según Genette, son tres las formas en las que se pueden repetir acontecimientos: en la primera se establece una clara relación entre la historia y el relato (según palabras del mismo autor: un relato puede contar

---

<sup>76</sup> Genette: 1989, 156

<sup>77</sup> García Landa: 1998, 158

<sup>78</sup> Genette: 1989, 172.

una vez lo que ha ocurrido una vez, o, “n” veces lo que ha ocurrido n veces). Las otras dos formas son asimétricas (“n” veces lo que ha ocurrido una vez, o, una vez lo que ha ocurrido “n” veces).

### **1.7.1. Relato singulativo**

Constituye la forma básica del relato, pues el enunciado se corresponde con el acontecimiento. Establece una relación biunívoca entre los acontecimientos del relato y sus referentes de la acción. Consiste en contar una vez lo que ha ocurrido sólo una vez o reproducir “n” veces lo que ha sucedido “n” veces. Al segundo caso Genette le llama *relato singulativo anafórico* pues las repeticiones responden a las repeticiones de la historia, así pues lo singulativo se define por la igualdad del número de repeticiones.

### **1.7.2. Relato repetitivo o reiterativo**

Este tipo de relato reproduce “n” veces en el relato un acontecimiento ocurrido una sola vez en la acción. En este tipo de relatos se puede notar un cierto grado de interés (entendida por algunos como obsesión del narrador) por un acontecimiento anterior de su existencia que ha dejado una profunda huella en su interior por su valor inicial y que, de un modo u otro, ha sido determinante en su evolución posterior.

### **1.7.3. Relato iterativo**

Consiste en mencionar solo una vez en el relato acontecimientos que se han producido “n” veces en la acción. Es el que más sobresale de las demás dimensiones de la frecuencia, porque es un recurso globalizador de acontecimientos y a su vez un recurso mediador de los hechos singulares. En este tipo de relato es el autor quien reelabora el material de la acción, concentrándolo e imprimiéndole una visión peculiar. Tiene cierto parecido al resumen o sumario de una narración. Asimismo, presenta marcas textuales, como: *a veces, con frecuencia, todos los días, de vez en cuando, etc.* Según Genette, se trata de un procedimiento lingüístico de lo más corriente y probablemente universal o casi universal: en cambio, su uso literario no

parece haber suscitado hasta ahora una atención demasiado viva aunque se trata de una forma totalmente tradicional<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Genette: 1989, 175.



## CAPÍTULO II **ANÁLISIS NARRATIVO: DIMENSIÓN CRONOLÓGICA EN LOS CUENTOS DE RIBEYRO**

### **2.1. La escritura ribeyriana**

El autor asume cierta personalidad en sus producciones y las publica con un sello imborrable, pero es el lector quien le da a ese texto distintas interpretaciones. El mismo Ribeyro decía en una entrevista que le hiciera Jorge Coaguila:

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 este sentido mucho más cerca de la verdad pueden estar los críticos que los autores. Después de todo, cada lector es como un ejecutante de una partitura. La partitura está escrita, el lector es el que la interpreta.<sup>80</sup>

Teniendo clara la idea de que son los habitantes quienes dotan de vida y realidad a las ciudades, sin embargo, son los escritores quienes las dotan de una segunda realidad, quienes les dan perdurabilidad. Y es así cómo entendemos que fue Ribeyro quien decidió darle a Lima y a Europa unas posibilidades narrativas no exploradas todavía y revelárnoslas desde la soledad de su magnífica lucidez y creatividad.

---

<sup>80</sup> Coaguila: 1995, 68.

Ribeyro fue un escritor autobiográfico y “autorreflexivo”. La autobiografía y la biografía no son lo mismo. Pérez Esáin afirma que lo autobiográfico implica reflexividad, es decir, el autor observándose y mirándose a sí mismo. En la biografía, por otra parte, no se da la coincidencia entre autor, narrador y protagonista que se debe dar en la autobiografía; las memorias no tratan la vida individual, sino la historia de una personalidad, “resultado de la hegemonía del elemento narrativo, con un ritmo continuo y progresivo y con una clara inclinación a potenciar el eje diacrónico de la temporalidad”.<sup>81</sup>

La escritura autobiográfica tiene como objeto dotar de significado a las cosas insignificantes de la vida cotidiana, resaltar lo profundo en los episodios secundarios que les acontecen a los personajes. Ribeyro hacía notar esto en sus cuentos y es por eso que distintos y pequeños pasajes de su vida real, de su propia vida, son llevados al libro como anécdotas que han querido trascender el simple nivel del cuento. Está claro que el hecho de escribir pueda llevar a un escritor a ser autobiográfico. En el caso de Ribeyro, escribir es vida, existencia, esperanza hasta cierto punto. Así afirma:

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.<sup>82</sup>

## **2.2. Hacia un primer análisis temporal**

El presente estudio de la cuentística ribeyriana obedece a una clasificación de tipo autobiográfico. Nos adentraremos en lo cronológico y nos basaremos en las simultaneidades encontradas en los diarios, entrevistas y declaraciones que Ribeyro ha dado sobre su vida, y que se han visto, de

---

<sup>81</sup> Pérez Esáin: 2004, 55.

<sup>82</sup> *La tentación del fracaso III*, 107.

alguna manera, reflejadas en sus cuentos. Al respecto, Ribeyro haría la siguiente clasificación:

Siempre he escrito mis cuentos como unidades independientes. No encuentro ningún desarrollo orgánico. Más bien están agrupados en *familias de preocupaciones*. Así, «La huella» es del género fantástico. La segunda vertiente sería el cuento realista («Los gallinazos sin plumas»): Lima, los marginados, etc. La técnica es más o menos la misma siempre. Una tercera vertiente sería los cuentos evocativos, autobiográficos. La cuarta los cuentos “europeos”: aquellos en primera persona (pero escondidamente)<sup>83</sup>.

Sin embargo, es necesario además advertir la clasificación temática (ya no autobiográfica) que da Minardi<sup>84</sup>, quien alude a los cuentos según:

- a. El populismo literario de los primeros libros, el acercamiento a las clases más pobres de la capital peruana, con el fin de mostrar la miseria y de interpretarla en sus aspectos psicológicos tomando el momento culminante de la decisión final por parte del protagonista.
- b. El análisis, a menudo divertido e irónico, de la pequeña burguesía.
- c. La reescritura de fábulas y de tratados míticos en una dimensión realista y actual.
- d. Lo fantástico.
- e. La dimensión simbólica y/o alegórica.

En una entrevista que le hiciera Reynaldo Trinidad en el año 1973, se le pregunta si es cierto que la mayoría de sus cuentos son autobiográficos, a lo que Ribeyro contesta:

Efectivamente. Mis relatos, en un lenguaje estadístico, contienen el 80% de realismo y el 20% de imaginación. Al decir realismo quiero decir experiencias propias o ajenas pero contadas por sus protagonistas al escritor.<sup>85</sup>

La edición de *Cuentos* de Ribeyro, publicada por Alfaguara (1994) reúne 87 cuentos dentro de los cuales transitan varios narradores, filiaciones literarias, temas, personajes, lugares geográficos, identidades en el propio

---

<sup>83</sup> Coaguila: 1998, 39.

<sup>84</sup> Minardi: 2002, 22.

<sup>85</sup> *Las respuestas del mudo*, 48.

autor, lugares rurales, alegorías, épica, fantasía, ciudades urbanas, sátira, enigmas, infancias, datos autobiográficos, crítica, etc, dibujando un bagaje de elementos narrativos que configuran el estilo ribeyriano. De todos se ha seleccionado los que a continuación se exponen porque en ellos hay más variedad de elementos significativos que nos acercan a un análisis cronológico en la vida de Ribeyro, es decir, no se ha encontrado en los demás cuentos referencias realmente valiosas como para considerarlos en la autobiografía.

En las futuras páginas se ha querido hacer un breve estudio de las características cronológicas y temporales en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro considerando el lugar y el año en donde los escribe, es decir, la ubicación espacial (Europa o Perú) y el momento de su vida al escribir. Para esto se ha tomado como referencia los diarios y las entrevistas realizadas al autor para enlazar los acontecimientos de cada cuento y los sucesos en la vida real del escritor. El estudio se inicia con “La insignia”, escrito en 1952 y, según el orden de la edición “Cuentos completos” (Alfaguara 1994), primer cuento en el cual Ribeyro inserta elementos autobiográficos.

### **2.2.1. 1952: Primer viaje a Europa**

En 1946 Ribeyro estudiaba en la Universidad Católica del Perú y en 1952, justo en el último año de su carrera, ganó una beca para estudiar periodismo en Madrid. Es por esto que se trasladó, en noviembre, a España. Es en este año que escribe los cuentos “La insignia”, “Página de un diario” y “Los merengues”.

#### **2.2.1.1. “La insignia”**

“La insignia” cuenta una parte de la vida de un hombre que, sin darse cuenta cómo, por la sola posesión de una insignia aparentemente inútil, ve trastocada su vida, sin conocer plenamente el significado concreto del cambio, a manos de una cofradía que usa dicho emblema como medio de reconocimiento de sus miembros. Tal vez Ribeyro quiso halagar esa costumbre de dotar de significado a casi cualquier cosa, mostrando un tono aparentemente paródico en la acción.

El cuento fue escrito en Lima, según se cita al final del mismo<sup>86</sup>. Ribeyro cita la calle de la Amargura. La calle de la Amargura existe en países como Argentina o Costa Rica. En Madrid la calle de la Amargura, llamada así porque por ella accedían a la Plaza Mayor los reos que iban a ser condenados a muerte, es hoy la calle del 7 de julio.

Ribeyro en una entrevista de 1994 concedida a Tomás Escajadillo, al hablar del cuento "La insignia", nos dice: "Tiene algo de Kafka, pero adaptado a la neblina de Lima". Kafka fue un autor modelo en Ribeyro principalmente en sus primeras producciones: "Así, antes de su primer libro, los tanteos con los que Ribeyro pagó su noviciado lo mostraban como un epígono de Kafka".<sup>87</sup>

No obstante el autor le pone ciertos nombres a sus personajes (no al protagonista que podríamos intuir es el mismo Ribeyro como narrador): Martín (nombre de origen latino), pero "Feifer" (probablemente centroeuropeo, recordemos al alemán Pfeiffer) y alude además a dos lugares "Pilsen" y "Praga" por lo que sigue siendo un contexto más próximo a lo europeo, que a lo peruano. Entonces, ese "adaptado a la neblina de Lima", quizás lo sea sólo en la mente o intención del autor, pero no en el contexto del cuento, pues asumimos que este es europeo, aunque sea escrito en Perú. La renta del protagonista cuando llega a presidente alcanza los 5000 dólares, cifra significativa para la época del relato en una moneda internacional que nos remonta a una cultura europea clara y muy grabada en la mente del autor. No se trata de un cuento pesimista, sino que, casi sin darse cuenta, tanto autor implícito (como autor real) acceden a un tipo de vida y condición muy cómodas.

En cuanto al género, podríamos afirmar que la insignia es un cuento fantástico porque, si bien es cierto que tiene una base realista, esta se ve atacada, modificada por lo irreal, al punto de caer en lo inexplicable. Un punto interesante en "La insignia" es que el propio protagonista califica y nos dice al inicio del cuento: "—Aquí empieza realmente el encadenamiento de sucesos extraños que me acontecieron". El cuento puede considerarse fantástico porque es anecdótico lo que le sucede al protagonista, pero irreal (y por esto no deja de ser extraño) pues hay un quiebre de la realidad; si bien

---

<sup>86</sup> *Cuentos Completos*, 86.

<sup>87</sup> Elmore: 2002, 61.

el final no resuelve las dudas primarias (qué organización era aquella y cómo es que el protagonista lo ignora), son pocos los detalles creíbles acerca de un hecho como este.

“La insignia” es un cuento que ha sido comentado por la interpretación política respecto de las intenciones ocultas de Ribeyro de poder algún día participar en actividades de política. Por ejemplo, Luchting afirma que:

El cuento es una parábola sobre el compromiso político, y como tal revela la actitud (¿inconsciente?) que el autor tiene hacia el hecho del compromiso político, y no sólo la que él tiene sino muchos peruanos, muchos autores hispanoamericanos.<sup>88</sup>

Sin embargo, a estas observaciones hechas por el crítico alemán Luchting, el mismo Ribeyro responde dejando muy en claro que no fue el interés por la política lo que lo movió a crear este cuento sino la crítica a un tío suyo que pertenecía a una agrupación llamada los Caballeros de Colón:

Ese cuento fue escrito (...) en una época en que yo era completamente apolítico o quizás más bien un conservador y burgués, por inercia social más que por convicciones. Estaba descartado pues de mi proyecto toda idea de alusión al compromiso político. (...) En realidad, lo que yo me propuse al escribir el cuento fue criticar a un tío mío.<sup>89</sup>

Es posible que Ribeyro quisiera hacer una sátira política al redactar el cuento, pero es obvio que no tuvo esta vez el deseo de incursionar en la política.

Por otro lado, la historia transcurre en un período de diez años y se relata un resumen en una analepsis. Integrar escenas en un resumen de una historia de tantos años implica querer expresarse con énfasis en alguna acción, posiblemente, con la finalidad de darle un toque de realismo. En este caso, es la segunda sesión del martes 4, a la que el protagonista acude por primera vez, la que se ha querido resaltar. A pesar de que se trata de un final abierto que puede explicarse de muchas formas –una simple sería que se trata del secreto que conlleva ser masón, por ejemplo– las anécdotas que

---

<sup>88</sup> Luchting: 1971, 238.

<sup>89</sup> Luchting: 1971, 246.

configuran la acción no encajan dentro de lo social y lógicamente posible. Al respecto, Elmore afirmaría:

Es el absurdo, ese escándalo de la lógica y la moral, lo que funciona como motor de las acciones en 'La insignia'. A partir de él, el orden y el sentido son sometidos a un escrutinio irónico, distanciador. Sin duda, el orden y el sentido no son solo pilares de las instituciones sociales, sino también garantes del mismo código de la lengua.<sup>90</sup>

La acción es rica en juegos temporales. Se inicia con una gran analepsis en donde se retrocede a todos los sucesos: Hasta ahora recuerdo aquella tarde..."(83). Luego, en un punto de ese mismo pasado, el narrador se detiene para iniciar el relato: "Aquí empieza verdaderamente el encadenamiento de sucesos extraños que me acontecieron" (83), sin que aún se regrese al presente de la narración.

Varios conectores temporales nos anticipan la acción dentro de la gran analepsis: "Durante algún tiempo..." (83), "desde aquel día..." (85), "a los tres años..." (86), hasta que al final la retrospección inicial se une al presente cuando en el último párrafo se lee: "Han pasado diez años (...) y a pesar de todo esto (...) vivo en la más absoluta ignorancia" (86).

#### **2.2.1.2. "Página de un diario"**

Es curioso resaltar que en la vida real de Julio Ramón Ribeyro se repiten moldes adquiridos, por herencia tal vez, de su padre, aspectos que se repiten de generación en generación. Melchor Ribeyro (tataratatarabuelo), de quien nuestro autor tiene pocas noticias, fue el padre de Juan Antonio Ribeyro (tatarabuelo), quien empieza la línea de la jurisprudencia, pues aparte de estudiar derecho llega a ser Rector de la Universidad de San Marcos, Presidente de la Corte Suprema de Justicia y Ministro de Relaciones Exteriores, un real e "ilustre Hijo de la Patria", en palabras del propio Ribeyro<sup>91</sup>. Luego nace don Ramón Ribeyro y Álvarez de Villar (bisabuelo) quien siguió sus mismos pasos y ocupó los mismos cargos en la Universidad, la Magistratura y la Cancillería. De sus nueve hijos, solo Julio Eduardo

---

<sup>90</sup> Elmore: 2002, 55.

<sup>91</sup> *Antología personal*, 226

(abuelo) tuvo descendencia masculina y fue quien rompió con la tradición familiar pues decidió estudiar Ingeniería en Alemania. Murió a los cincuenta años y fue uno de sus hijos, Ramón Ribeyro (padre de Julio Ramón Ribeyro) quien se tuvo que hacer cargo de una mediana herencia que, bien administrada, le garantizaría una vida holgada. Inspirado en el viejo Rector, don Ramón decide reanudar con la estirpe de juristas y estudiar Derecho. Pero esta carrera no le interesaba y se dedicó más bien a la bohemia, a la lectura y al ocio. Julio Ramón, protagonista de esta investigación, hace más o menos lo mismo que hicieron sus antepasados: estudia Derecho casi a regañadientes, carrera que abandona por una beca en España y a la que no vuelve nunca más, llega a ocupar cargos importantes tanto en Perú como en Europa y también repite los moldes negativos pues su vida se torna solitaria, bohemia y hasta enfermiza debido a los excesos con el cigarrillo. Ribeyro al describir a su padre señala:

Poseía una gran distinción física y espiritual, una inteligencia deslumbrante, una perfecta educación, pero trataba a las personas con una cortesía más bien glacial, que podía tomarse por altanería (...). Su aparente frialdad provenía más bien de su timidez, de su gusto por la independencia y de su pasión por la medida, que lo hacían repudiar toda efusividad exagerada y administrar avaramente su afección.<sup>92</sup>

Resulta muy comprensible pensar que esa frialdad que describe Ribeyro se haya dado en el ámbito familiar, íntimo, pues él mismo la adquiere luego cuando vive sumido en la soledad de la mano del cigarro.

Podemos suponer que las relaciones con su padre fueron frías también, distantes. Pero sabemos por palabras del mismo autor (en uno de los reportajes que le hiciera el grupo Narración, en el año 1971, acerca de su época más oscura), que, tras su muerte, su padre ya es mejor valorado:

Sin duda alguna, los meses que siguieron a la muerte de mi padre. No solamente porque él fue el único que he tenido en mi vida, sino porque nos dejó en medio de dos desastres, uno moral y otro económico (...). Por otra parte el sentimiento de orfandad, que hasta ahora me acosa. Esta sensación de haber perdido ayer a una especie de guía, consejero, modelo, y que

---

<sup>92</sup> *Antología personal*, 233.

no he vuelto a encontrar ni en las lecturas ni en las personas ni en nadie (...). Después he tenido otras épocas oscuras, ya en Europa, momentos de decepción, de desamparo, de pobreza, de enfermedad, pero han sido instantes de tristeza que he podido superar.<sup>93</sup>

Sin duda el deceso del padre marcó rotundamente la vida real de Ribeyro. Fijamos la atención en estos aspectos para explicar la relación que el cuento tiene con la vida del autor. Considerado como el primer cuento autobiográfico, “Página de un diario” relata los momentos trágicos que vive un muchacho en el velorio de su padre. No aparece como una tragedia de familia, sino del propio corazón del protagonista, de su afectividad más profunda.

Los rasgos autobiográficos están presentes por ejemplo cuando el joven del cuento se acerca a ver los pies del difunto y siente mucho miedo, pero se enfrenta a la visión del cuerpo ya sin vida y reconoce en él la muerte, lo que le produce un golpe emocional muy grande, el mismo que ocasionó la muerte de su padre en la vida de Julio Ramón Ribeyro.

El narrador, en primera persona, es a la vez protagonista y casi único personaje de la acción que se inicia *in medias res*. Los hechos evocados se desarrollan en diversos ambientes de la casa familiar.

Por otro lado, la pluma fuente que pasa a las manos del personaje podría entenderse como símbolo de autoridad y de trabajo, para expresar el deseo de ser como el padre y de vencer la tristeza. En el cuento se lee:

Al fin apareció la pluma fuente con su tapa dorada, aquella hermosa pluma fuente que por tantos años admiraba en el chaleco de mi padre [...];Hasta tenía grabadas las mismas iniciales! Buscando un papel tracé mi nombre, que era también el nombre de mi padre. Entonces comprendí, por primera vez que mi padre no había muerto (116).

“La pluma” anuncia su vocación como escritor dando continuidad al nombre del padre, logrando, en realidad, que los dos seres, muerto y vivo, se hagan uno para siempre. Elmore afirmará al respecto:

(el cuento) refiere tanto un rito de pasaje vocacional como un episodio decisivo en la vida familiar: la muerte del padre y el

---

<sup>93</sup> *Las respuestas del mudo*, 25.

acceso a la escritura se encadenan, como dos eslabones de un proceso iniciático, en una narración lacónica, casi estoica, que encarna la vivencia del duelo sin concesiones a la efusión autocompasiva o al encomio póstumo.<sup>94</sup>

Esta interpretación puede resultar poco aguda si reconocemos en Ribeyro al hombre que tomó como modelo a su padre y de él captó varias, por no decir muchas, cualidades. Peter Elmore confirma su apreciación cuando afirma que “la pluma fuente permite admitir la muerte del ser querido y, a la vez, confirmar la vocación del cronista”<sup>95</sup>.

El cuento se organiza en un resumen total, es casi absoluta ausencia de diálogos. Esta omisión no es algo común en Ribeyro, sin embargo, como en esta historia se intenta resaltar el momento de la identificación con el padre a través de la pluma, se hace necesaria una escena para dar forma dramática al instante final. Por lo tanto, la ausencia de diálogos evitaría la distracción del lector para captar su máxima atención en el final.

El narrador necesitó este alejamiento físico o biológico de su padre para verse, de alguna manera, unido a él:

Entonces comprendí, por primera vez, que mi padre no había muerto, que algo suyo quedaba vivo en aquella habitación, impregnando las paredes, los libros, las cortinas, y que yo mismo estaba como poseído de su espíritu, transformado ya en una persona grande. «Pero si yo soy mi padre», pensé. Y tuve la sensación de que habían transcurrido muchos años (116).

Como diría Elmore, “El personaje ha cruzado el umbral: atrás quedan la perplejidad y el trauma de la separación, superados por la certeza del crecimiento y el consuelo de la memoria (...) los signos permiten que el sujeto descubra su identidad y, tácitamente, reconozca su vocación, pues el nombre trazado sobre la página no solo lo certifica como integrante de un linaje sino que habrá de servirle también para indicar la autoría de sus textos”.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Elmore: 2002, 62.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 201.

<sup>96</sup> Elmore: 2002, 65.

### 2.2.1.3. “Los merengues”

Ribeyro, aún en París, escribe este cuento en el que se relata los intentos de un niño por comprar y comer merengues, capricho muy comprensible en la infancia.

La acción consta de varias escenas unidas por un resumen que funciona como hilo conductor. Esta técnica también es trabajada por Ribeyro, como veremos, en “La botella de chicha” y “Dirección equivocada”. Comienza cuando la mamá de Perico sale de casa y él entra en la cocina para robarle veinte monedas de un sol; termina cuando, furioso por no haber logrado su cometido (comprar merengues), llega a un acantilado y arroja las monedas al mar pensando en que algún día se vengaría de todos los que no cumplieron su deseo de niño. El dinero no vale “nada” en las manos del muchacho. A esta situación Luchting la denomina “lo explícito”<sup>97</sup> y debate el hecho de que la ineficacia del dinero se ha desarrollado a lo largo de todo el cuento, ¿por qué, entonces explicarlo con tanta claridad al final? cuando se lee: “Al hacerlo iba pensando que esas monedas nada valían en sus manos” (96).

La acción planteada denota energía y actividad y configura una dinámica acción que, una vez más, refleja la realidad peruana. La forma cómo Perico anhela un dulce se puede interpretar de muchas maneras. Perico es el marginado que Ribeyro define en sus cuentos que tuvo el dinero en sus manos, llegó a sentir ese placer que da la ilusión y sin embargo regresó a su misma situación de marginado. El dependiente de la tienda es el ser humano a quien poco le importa la vida de los demás, aquel que vive dentro de su “tienda” y de allí para afuera no sabe nada. ¿Por qué, si Perico traía dinero, no le vendería los merengues?

Elmore asegura que “Los merengues”, a diferencia de otros cuentos en los que la sanción es la idea con la que concluyen, “prescinde de la inscripción de la violencia en el cuerpo del transgresor. La pena de éste consiste, más bien, en la frustración de su deseo”.<sup>98</sup>

La narración contiene una sola digresión, en el segundo párrafo, en la que se evocan seis elementos: los merengues (“blancos, puros y vaporosos”),

---

<sup>97</sup> Luchting: 1971, 173.

<sup>98</sup> Elmore: 2002, 61.

el dependiente (quien “ya lo conocía y siempre que lo veía entrar, lo consentía un momento para darle luego un coscorrón”), los clientes (“que eran hombres gordos con tirantes o mujeres viejas con bolsas”), la hija del pastelero (quien “le regaló un pan de yema que estaba un poco duro”), su perrito (“a quien él tiraba carnes masticadas divirtiéndose cuando de un salto las emparaba en sus colmillos”) (127), y los chicos que comían merengues (quienes se llevaban a la boca los merengues “como si fueran copos de nieve, ensuciándose los corbatines”) (128).

Esta vez en el cuento se han intercalado pocas pausas y en la digresión que aparece se unen varios elementos que, juntos, refuerzan el tema de la falta de integración de Perico (o de muchos marginados) en la vida social y económica de un país.

## **2.2.2. 1953: París**

### **2.2.2.1. “La molicie”**

La Real Academia Española define “molicie” como ‘blandura de las cosas’, es decir ‘estado de la atmósfera, según los diversos grados de calor o frío’, ‘temple del aire húmedo, que deshace los hielos y nieves’ o ‘regalo, deleite, delicadez’ (DRAE 2001). El cuento narra la vida de las personas del barrio durante la época de verano y cómo, a causa de esto, la contaminante pereza los invade. Entonces asumimos que el término “molicie”, en este contexto, se refiere a la pereza de las personas que los amodorra placenteramente.

Es necesario advertir que los cuentos resumen en Ribeyro están organizados en unidades de contenido o párrafos. Cada unidad de contenido tiene una misma estructura: se inicia con una prolepsis muy breve que anuncia el contenido del mismo párrafo. Estos párrafos, en conjunto, estructuran todo el texto que al mismo tiempo es un resumen. Hay varios cuentos, objeto de este análisis, que desarrollan esta secuencia, por lo cual, a estas estructuras o párrafos muy propios de la escritura ribeyriana los denominaremos en adelante *párrafos constructores de resumen*.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Denominación asignada en el presente estudio.

En “La molicie” todo el cuento es un resumen en el que se narra la época de verano que invade la ciudad. La estructura es parecida a la de otros cuentos de Ribeyro como “Página de un diario”.

“Página de un diario” y “La molicie” están organizados en once y doce párrafos respectivamente. Todos en conjunto organizan el resumen aunque cada uno de ellos tiene la misma estructura. En “La molicie” los doce párrafos anticipan su respectivo contenido con una idea analizante al inicio, así por ejemplo:

    Mi compañero y yo luchábamos sistemáticamente contra la molicie. Sabíamos muy bien que ella era poderosa y que se adueñaba fácilmente de los espíritus de la casa (102).

Esta idea será la anticipación a lo que se leerá después, es decir, lo que se sigue escribiendo en el párrafo es una ampliación de esta idea central:

    Habíamos observado cómo, agazapada en las comidas fuertes, en los muelles sillones y hasta en las melodías lánguidas de los boleros, aprovechaba cualquier instante de flaqueza para tender sobre nosotros sus brazos tentadores y sutiles y envolvernos suavemente, como la emanación de un pebetero (102).

Otro ejemplo, en el mismo cuento, de esta técnica, en la cual la primera idea anuncia el contenido del párrafo, sería: “Después del almuerzo, sin embargo, sobrevenían las horas más difíciles y en las cuales la mayoría de nuestros compañeros sucumbían” (103). A continuación la idea se dilata:

    Del comedor pasábamos al salón y embotados por la cuantiosa comida caíamos en los sillones. Allí pedíamos café, antes que los ojos se nos cerraran, y gracias a su gusto amargo y tostado, febrilmente sorbido, podíamos pensar lo elemental para mantenernos vivos. Repetíamos el café, fumábamos, ojeábamos por centésima vez los diarios (103).

Incluso el último párrafo tiene una primera idea que, de alguna manera, anticipa que va a haber un final de esa somnolencia en la que se encuentran los habitantes: “¿Cuánto tiempo duraría aquel estado? No lo sé, no podría decirlo” (105).

Lo mismo observamos en “Página de un diario”. Los inicios de cada párrafo se usan para una prolepsis del mismo párrafo: “Más tarde

comenzaron a llegar los parientes” (114). Esta idea adelanta la desaceleración en el ritmo del relato que genera el resto del párrafo:

Algunos eran lejanos, de aquellos que sólo concurren a las nupcias y a los velorios y que tienen una máscara apropiada para cada ocasión. Ahora –yo recordaba haberlos visto en la boda de mi hermana– estaban condolidos, con vestidos oscuros y semblante de responso (114).

Es una técnica muy utilizada en Ribeyro para darle movilidad y amplitud al tiempo del relato, que, en este caso, es menor al tiempo de la acción. Sin embargo, al final de los cuentos antes mencionados, hay un párrafo que pone en ejecución una escena. Resulta ser que en ambos cuentos la escena final describe el ambiente externo al narrador y sobre todo la impresión que en él causan los acontecimientos vividos. Así, en “La molicie” se lee dentro de esta escena:

Nuestra sensibilidad, agudizada por aquel impacto, quedó un instante alerta. Entonces sobrevino un gran silencio, luego una ráfaga de aire fresco abrió de par en par las ventanas y unas gotas de agua motearon los cristales. La atmósfera de toda la habitación se renovó en un momento y un saludable olor de tierra humedecida nos arrastró hacia la ventana (105).

En “Página de un diario” la alusión al ambiente es natural, se identifica siempre el final y por medio de la especificidad, con los sentimientos:

Los rayos del sol penetrando oblicuamente por la ventana revestían las estanterías, las alfombras, de un aire doloroso y grave, como el de una iglesia antes de los oficios (116).

### **2.2.3. 1955 - 1956: Munich**

#### **2.2.3.1. “La botella de chicha”**

Dentro de la selección de cuentos objeto de este análisis, “La botella de chicha” es uno de los que presenta, nuevamente, una típica estructura ribeyriana: escenas unidas por resúmenes y pocos recursos temporales (solo dos digresiones).

Partimos del hecho de que todo el cuento es un resumen aunque al inicio pareciera presentarse como una escena. Lo notamos porque Ribeyro gusta de manifestar expresamente que sus narraciones son solo extractos anecdóticos; así, podemos leer en las primeras líneas del relato: “En una ocasión” (106).

El inicio del cuento, cuando el muchacho extrae de la botella la verdadera chicha y la cambia por vinagre, desencadena, según Luchting, “un fuego artificial de hipocresía colectiva que está fuera de proporción con el detalle insignificante, casi casual, del comienzo del cuento”.<sup>100</sup> Para este autor, la acción está tratada como una ilusión y, según lo que se lee al final del cuento: “yacía extendida en una roja y dolorosa mancha (...) un perro se acercó, la olió y la meó” (109), la mancha “roja y dolorosa” es una herida, “la herida que sufrió el narrador al ver la verdad, la realidad tratada como ilusión”.<sup>101</sup> Desde este punto de vista podría entenderse que toda la acción se basa en una digresión a los sucesos del inicio: la travesura del muchacho, sin embargo, a medida que avanza, la historia toma rumbo independiente. Es así que, afirmar que “un fuego artificial de hipocresía colectiva (...) está fuera de proporción con el detalle insignificante (...) del comienzo del cuento”, no lo interpretamos como una digresión sino más bien como una habilidad narrativa.

Podría confundirse la escena planteada a lo largo de todo el cuento con la estructura de un resumen, pero recordemos que García Landa admitía que no es posible la identidad perfecta del tiempo del relato y del tiempo de la acción<sup>102</sup>, es decir, la narración puede efectuar un trayecto de la acción mediante el relato. Y tal vez este sea el efecto narrativo asignado a “La botella de chicha”.

La anécdota que se narra es la de un jovencito que coge para sí una botella de chicha, guardada hace quince años, para venderla, travesura que provoca una confusión en la familia. La acción sucede en unas pocas horas, cerca de la caída del sol y, como es lógico, sería imposible narrar dos o tres horas de una historia real en un cuento de tres carillas y media. Es por esto que se podría pensar en la estructura de un resumen; sin embargo, aunque la

---

<sup>100</sup> Luchting: 1971, 17.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 169.

<sup>102</sup> García Landa: 1998, 158.

duración de la acción no es reducible al relato, el cuento tiene su principal manifestación en el diálogo donde se intercalan explicaciones del autor (con las cuales se presenta al personaje y se ubica al lector en una dimensión temporal y espacial), algunos resúmenes que nos transportan a nuevas escenas –con expresiones como “con la pipa de barro me dirigí a la chichería de don Eduardo” (106), “durante media hora recorrí todas las chicherías y bares de la cuadra” (107), “humillado por este incidente resolví regresar a mi casa” (107), “cuando llegué a casa había oscurecido” (107), “cuando ingresé a la sala quedé horrorizado” (107) o, “agració a los invitados con una larga historia acerca de la botella, exagerando, como era de esperar, su antigüedad” (107)– y digresiones (como las referidas a la historia de la chicha y al señor de una casa particular a quien el personaje le quiso vender la chicha). En síntesis, los resúmenes son utilizados para tejer el texto, para conectar las escenas y mantener al lector en una misma anécdota, que daría la impresión de ser una sola escena, con la finalidad de no desembarazarse de la acción.

### **2.2.3.2. “Los eucaliptos”**

Narra la historia del apego de algunos chiquillos a unos eucaliptos que habían crecido en su barrio. El cuento desarrolla la técnica a la que hemos denominado “párrafos constructores de un resumen” porque cada uno de estos párrafos repite abreviadamente la misma idea inicial, es decir, la resume. En otros términos, cada párrafo es un resumen de parte del resumen que implica el cuento.

Los elementos constitutivos de esta acción son dieciocho párrafos, diecisiete de los cuales se estructuran de la misma manera que en “Página de un diario” o “La molicie”: todos comienzan con una idea principal que sintetiza, al mismo tiempo que anticipa, el contenido de dicho párrafo.

Para confirmar este planteamiento en algunas estructuras temporales ribeyrianas, es necesario analizar brevemente los dieciocho párrafos partiendo de la idea inicial:

Primer párrafo: “Entre mi casa y el mar hace veinte años, había campo abierto” (117). A continuación se describe el espacio entre la casa y el mar y parte del balneario.

Segundo párrafo: “Los sábados íbamos allí acompañados de la sirvienta y de los perros” (117). Luego se describe lo que los chiquillos hacían los sábados.

Tercer párrafo: “Matilde, nuestra sirvienta, iba siempre a la cabeza del grupo” (117). Seguidamente se describe a Matilde y cómo los acompañaba a la playa.

Cuarto párrafo: “Más tarde, cuando conocimos la Huaca Juliana, nos olvidamos del mar” (117). Y a continuación hay una referencia a la Huaca Juliana.

Quinto párrafo: “La gente del pueblo llamaba a nuestro barrio ‘Matagente’” (117). Y brevemente se refiere al barrio y una parte de éste, importante para el narrador, como es el viejo caserón Mar del Plata.

Sexto párrafo: “Además de los ficus de la avenida Pardo, de los laureles de la Costanera, de las moreras de las calles transversales, en nuestro barrio había eucaliptos” (118). Aquí cobran protagonismo estos árboles con una descripción de ellos en el balneario.

Sétimo párrafo: “Estos árboles eran como los genios tutelares del lugar” (118). Se representa a los eucaliptos explicando cómo, en los juegos de la infancia, se convirtieron en los amos del lugar.

Octavo párrafo: “Bajo los eucaliptos desfilaron todos los personajes pintorescos de Santa Cruz. Cuando veíamos aparecer al loco Saavedra con su hoz en la mano y su costal de yerbas a la espalda, escalábamos su troncos y desde lo alto, inmunes a su cólera, nos burlábamos de su extravío” (118). A continuación se cuenta la forma cómo este personaje llegaba al barrio.

Noveno párrafo: “El loco Saavedra prestaba un servicio a la comunidad” (118). Esta interpretación del narrador es explicada seguidamente.

Décimo párrafo: “A veces transcurrían semanas sin que se vieran trazas de su persona” (119). Sigue un comentario de las desapariciones del loco Saavedra y por qué un día no volvió más.

Undécimo párrafo: “Más tarde, cuando se construyeron nuevas casas y el número de vecinos aumentó, formamos los chicos una verdadera pandilla” (119). Y se amplía la idea con una explicación de por qué se consideraban una pandilla.

Duodécimo párrafo: “En uno de los callejones de Enrique Palacios vivía don Santos, un hombre enigmático” (119). Esta vez se describe a don Santos.

Decimotercer párrafo: “Con el tiempo, nuestro barrio se fue transformando” (119). Se explica esa transformación basada en la llegada de la luz eléctrica, el agua potable, la construcción de nuevas casas, en la demolición de corralones y terrenos de desmonte, en la canalización de las acequias, la urbanización de la hacienda Santa Cruz y la reducción de la Huaca Juliana.

Decimocuarto párrafo: “Pronto nos vimos rodeados de casas” (120). Se describen los diferentes tipos de casas que se construyeron.

Decimoquinto párrafo: “Los personajes pintorescos se disolvieron en la masa de vecinos” (120). Luego se hace una explicación de cómo fueron desapareciendo don Santos, el loco Saavedra, el policía, los perros, el hombre que pregonaba la “revolución caliente”, las vacas de la hacienda de Santa Cruz y el borrico del viejo que vendía choclos.

Decimosexto párrafo: “En medio de estas mudanzas había algo que permanecía siempre igual, que envejecía sin perder su fuerza: los eucaliptos” (120). El resto del párrafo se refiere a que, si bien es cierto los eucaliptos seguían allí, la pandilla ya no se subía a ellos.

Continúan las descripciones pero en el decimoséptimo párrafo se deja de lado lo general para entrar a un detalle que marca la orientación del cuento: la descripción del derrumbe de los eucaliptos. Para dar énfasis a este acontecimiento que marcó la historia del balneario, se comienza el párrafo con una alusión temporal: “Una mañana...” (121), inicio que no se había visto hasta este momento en el cuento ya que los párrafos anteriores se habían limitado a inserciones espaciales.

Por último, el final del cuento se organiza en un párrafo que contiene, no una escena como es común en Ribeyro, sino un resumen. Lo que sí se mantiene como propio de Ribeyro en este tipo de cuentos, es la expresión de las propias impresiones del narrador ante lo narrado, y así dirá:

Nuestros ojos tardaron mucho en acostumbrarse a ese nuevo pedazo de cielo descubierto, a esa larga pared blanca que orillaba toda la calle como una pared de cementerio (...) No podía comprender por qué nosotros, a veces, en la puerta de la

casa, encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando el aire, pensativos.

El “esqueleto” de la acción lo constituyen las primeras ideas de cada párrafo. Si las unimos aisladamente tendríamos la acción completa, aunque en el cuento esta macroestructura narrativa intercale estructuras descriptivas casi en su totalidad.

Elmore vislumbra este cuento como un deslinde del narrador con la infancia y el pasado, pero, a diferencia de “Página de un diario” en donde esa ruptura con el pasado se experimenta como un avance, en “Los eucaliptos” “se trata de un despojo que invita no a la comunicación y la apertura, sino al silencio y al ensimismamiento”.<sup>103</sup>

La constante en “Página de un diario”, “Los eucaliptos” y la mayoría de cuentos ribeyrianos es el transcurrir del tiempo como elemento distanciador de emociones y sentimientos (esa parte interna del personaje) que configuran todo el relato. Al respecto Minardi, en la selección que hiciera del análisis de los cuentos ribeyrianos, escribe:

(“Los eucaliptos” y “Solo para fumadores”) expresan dos instancias preponderantes en la narrativa ribeyriana: ser testigo de todo lo que acontece alrededor del individuo y dentro de él. O sea, (...) nuestro autor ha sabido juntar la materia social y el enigma de la subjetividad, del sentido último de la existencia humana.<sup>104</sup>

## **2.2.4. 1957: Amberes**

### **2.2.4.1. “Dirección equivocada”**

El cuento narra la visita que Ramón, trabajador de una empresa como detector de morosos contumaces, hace a la casa Fausto López, deudor de cuatro mil soles en tinta y papel de imprenta de la misma empresa.

Es muy clásico en Ribeyro la alusión constante a los ambientes de las ciudades donde ha vivido dándole realce, en la mayoría de su producción

---

<sup>103</sup> Elmore: 2002, 66.

<sup>104</sup> Minardi: 2002, 102.

cuentística, a Lima en todos sus aspectos: físicos, históricos, contemporáneos y principalmente afectivos del autor. Diríamos que Ribeyro crea, mediante la palabra, una escultura de Lima, una especie de obra de arte, inigualable, de estilo colonial; digamos que las obras ribeyrianas discurren detenida y metódicamente sobre Lima para exponerla y presentarla desde un punto de vista. Para Luchting, este punto de vista sería el de la justicia pues el final del cuento, en el que Ramón se siente en la disyuntiva de si confirmar o no la dirección, reflejaría más que el gusto por la mujer que lo atendió, la propia conciencia de lo que es justicia “como algo que se obtiene al actuar contra las leyes establecidas, al margen de ellas”.<sup>105</sup>

Esta característica también está presente en “Dirección equivocada”. El cuento se inicia instalando al lector en la avenida Abancay pero mientras Ramón espera el bus que lo conduciría a Lince, el narrador escoge este momento para describir la infraestructura del centro de Lima:

(...) se entretuvo contemplando la demolición de las viejas casas de Lima. No pasaba un día sin que cayera un solar de la colonia, un balcón de madera tallada o simplemente una de esas apacibles quintas republicanas, donde antaño se fraguó más de una revolución. Por todo sitio se levantaban altivos edificios impersonales, iguales a los que había en cien ciudades del mundo (169).

Más adelante Lima se instala en la mente del lector con una referencia afectiva muy importante:

Lima, la adorable Lima de adobe y de madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de concreto armado. La poca poesía que quedaba se había refugiado en las plazoletas abandonadas, en una que otra iglesia y en la veintena de casonas principescas, donde viejas familias languidecían entre pergaminos y amarillentos daguerrotipos (169).

Ribeyro se pierde, entre adjetivos y afectos, para describir Lima: es como si los cuentos le prestaran espacios para dejarse llevar por su amistad con la capital. No se trata solo de utilizar el recurso de la digresión para resaltar a un personaje o la interioridad de éste sino más bien para recordar a un autor que escribe de su pasado y de su infancia a tal punto que las

---

<sup>105</sup> Luchting: 1971, 31.

narraciones podrían a veces perder la ilación, por lo que necesita regresar a ellas con expresiones como: “Estas reflexiones no tenían nada que ver evidentemente con el oficio de Ramón: detector de deudores contumaces” (169).

El cuento es un resumen unido por cinco escenas: la primera es la de Ramón esperando el ómnibus, la segunda se ambienta en Lince durante la búsqueda de Fausto López en la dirección indicada, la tercera se ubica en la pulpería cuando bebe un refresco y encuentra al muchacho, la siguiente en el camino a la verdadera casa del deudor y la última en la puerta de la casa de Fausto López.

Un narrador omnisciente organiza perfectamente los sucesos y utiliza digresiones y pausas para resaltar, también, la atracción que le ocasionaba al personaje principal una mujer:

Los ojos seguían clavados en los ojos. Ramón seguía explorando ese mundo inespacial, presa de una súbita curiosidad pero no como quien contempla los objetos que están detrás de una vidriera sino como quien trata de reconstruir la leyenda que se oculta detrás de una flecha (171).

## **2.2.5. 1959: Primer regreso a Lima**

### **2.2.5.1. “Los españoles”**

El título de este cuento responde a una parte más de la vida de Ribeyro en la que se pretende mostrar una costumbre europea, y no solo una anécdota. Como afirma Pérez Esáin respecto de este cuento:

El predominio del costumbrismo en el cuento es evidente, manifestado por los personajes que pueblan el relato: el militar, el cura, las prostitutas y la joven bella pero pobre, en edad casadera, hija de un padre que pasa el tiempo entre la venta de lapiceros y sus partidas de dominó constituyen el reparto de la típica pensión madrileña de la posguerra.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Pérez Esáin: 2005, 59.

La acción se ambienta en un hospedaje de una ciudad madrileña (que Ribeyro ocupara realmente a mitad de los años cincuenta). Ahí conoce a varios personajes, a quienes caracteriza con distintas descripciones, entre los que sobresale Angustias, la joven “esbelta, lánguida, espiritual y desgraciada”. Angustias, la protagonista, es un personaje que ha llamado la atención del narrador por la soledad y el aislamiento en que vivía, sin embargo, las descripciones o pausas en la acción referidas a ella son pocas y representan pinceladas muy tenues y distantes de lo que sería una descripción profunda en Ribeyro; ni siquiera la describe en su totalidad sino que se vale de sus manos, específicamente de su meñique, para hacer deducciones sobre ella:

Yo miraba esas manos con pasión, diciéndome que para un buen observador toda la historia de una persona está contenida en su dedo meñique. Pero, a fuerza de examinarlo, solo deduje que se trataba de una persona lánguida, esbelta, espiritual y desgraciada (311).

La última descripción que hace de ella es:

Cuando más tarde ingresé al comedor (...) De inmediato reconocí a mi vecina: vestía un descolorido traje color mostaza y, aparte de sus ojos celestes, tenía esa palidez que solo producen la castidad, la pobreza y las pensiones españolas (311).

Se podría afirmar que el narrador ve en la muchacha a una joven sola, desprotegida y pobre (“Ella abandonó cada vez más su reserva y terminó contándome los avatares de su pobreza, 312), características que el mismo Ribeyro tuviera cuando vivió en la más profunda miseria por las ciudades europeas (sin pretender, con esta hipótesis, hacer la identificación autor-narrador). Esta podría ser la razón por la que Angustias representa el deseo de sacar a las personas de la nulidad en la que las deja la pobreza y la humillación:

Quería distraerla, al menos, darle un poco de vuelo a su imaginación encadenada al dedal, a la cacerola, a los cuatro muros de la impotencia. Deseaba convertirme para ella en un espectáculo. ¡Pero, he allí!, ¡yo no era para ella otra cosa que un espectáculo! (312).

Además, la narración no gira totalmente en torno a Angustias. El narrador hace uso de una digresión importante en la que se saca a colación el giro de quince mil pesetas que orilla la narración hacia el romance con Dolli. Luego, se regresa al eje temático cuando retoma sus encuentros con Angustias desde su ventana. A partir de allí la acción se centrará en un vestido que necesitaba la joven para asistir a una fiesta con su novio. Las técnicas narrativas a continuación son distintas escenas unidas por resúmenes y pausas muy breves que el narrador utiliza para ambientar, mas no para enfatizar algo o a alguien.

#### 2.2.5.2. “Ausente por tiempo indefinido”

Aunque no está fechado, es un cuento que se incluye en *Solo para fumadores*, es decir se presume que Julio Ramón Ribeyro lo escribió luego de haber regresado de Europa la primera vez, al querer buscar la tranquilidad de un hotel en Chosica para concluir su novela *Crónica de San Gabriel*, en julio de 1959. Podemos afirmar que se trata de una historia autobiográfica porque el final del cuento se identifica con su vida real cuando leemos en sus diarios: “El esfuerzo, el tiempo y el dinero que me ha costado esta novela son completamente injustificados”.<sup>107</sup>

Se trata de la historia de Mario, un joven que, harto de las parrandas y vida bohemia, decide retirarse a la tranquilidad de un hotel en Chosica en donde se propone terminar una novela.

Este cuento desarrolla también la técnica de los *párrafos constructores de resumen* (explicada anteriormente) en la que se usan retrospectivas para ampliar las descripciones, es decir, como en muchos cuentos de Ribeyro, algunos párrafos están escritos con una idea esencial al inicio para luego ampliarlos utilizando algunos recursos temporales como digresiones o pausas; en este caso las ampliaciones vienen determinadas por recuerdos de sucesos pasados.

Por ejemplo, al inicio del primer párrafo leemos: “Mario se despertó una mañana con la conciencia dolorosa de estar malogrando su vida” (596).

---

<sup>107</sup> *La tentación del fracaso I*, 226

Esta idea, expresada en la primera oración y que termina con un punto seguido, dirige y ejerce el control de las demás ideas del párrafo que están expresadas mediante analepsis: “Hacia por lo menos dos años que se acostaba al amanecer, después de haber rodado con sus amigos por bares, fondas, fiestas y tertulias” (596). Incluso las analepsis siguen configurando el mismo párrafo:

Desde que terminara la universidad se había ido fundiendo en las arenas movedizas de la bohemia limeña, hermandad nocturna, errante y suicidaria, formada por artistas de toda condición (596).

Así tenemos las siguientes estructuras complementadas con analepsis:

Segundo párrafo. Idea lineal: “Mario en particular era el más vulnerable de todos. Retrospección: “No trabajaba, pues su madre le había hecho un anticipo sobre su herencia” (596).

Tercer párrafo. Idea lineal: “A causa de ello, Mario no había escrito nada después de un libro de cuentos juvenil”. Retrospección: “Nada, aparte de la primera página de una novela, mil veces releída y corregida, pero que seguía en el rodillo de su máquina” (596).

Cuarto párrafo. Idea lineal: “El único remedio a esta situación era evadirse, pero ¿a dónde?” Retrospección: “Mario soñaba a veces con una playa lejana, desierta, gris, a la cual llevaría su máquina Olympia” (596).

Quinto párrafo. Idea lineal: “Una mañana cuando en el muelle de pescadores de Chorrillos comían un cebiche, al cabo de una insensata noche de tragos y correrías, tuvo una iluminación (...) Y pensó entonces en el hotel de la Estación, en Chosica, apenas a treinta kilómetros de Lima”. Retrospección: “Su época dorada, (...) era apenas un recuerdo. Desde que construyeron la autopista quedó fuera de toda circulación (597).

Noveno párrafo. Idea lineal: “Los primeros días que pasó en el hotel fueron de reposo y reconocimiento”. Retrospección: “A Mario le gustaba pasearse por la galería de los altos escuchando la voz del Rímac y mirando los cerros pelados del valle. Le gustaba igualmente descender al jardín (...) Pero lo que más lo atraía era el comedor estival (...) En él almorzaba (...)” (598).

Décimo párrafo. Idea lineal: “El único lugar del hotel donde había cierta animación era el bar”. Retrospección: “Durante el día estaba desierto

pero al atardecer caían algunos viejos chorrillanos para tomarse un trago” (598).

Undécimo párrafo. Idea lineal: “Así como el bar en las noches, el hotel ciertos domingos recobraba su viejo esplendor”. Retrospección: “Tanto de Lima en autovagón como de Chosica a pie venían amigos o grupos familiares para tomar un aperitivo (...) Los mozos salían entonces de su letargo y se les veía con sus sacos blancos y sus corbatas” (598).

A partir del duodécimo párrafo las analepsis se van esfumando para dar pase a las pausas descriptivas, a las descripciones, estáticas y ya no dinámicas que siguen ampliando los párrafos.

Las pausas que amplían los párrafos son usadas normalmente en Ribeyro con la finalidad de alargar y extender la narración y provocar el interés en el lector o para desacelerar el relato y causar inmovilidad. Sin embargo, en este cuento se dilatan los párrafos con analepsis para darle movilidad a la historia que sugiere mucha “paz”, mucho “reposo”, mucha “tranquilidad”, en fin, mucha inamovilidad. Y realmente se logra el cometido. Ribeyro equilibra, combina y fusiona el tema del descanso prolongado con el movimiento en las descripciones e, irónicamente, Mario llega a entender que sin “movimiento” en la realidad no hay literatura.

## **2.2.6. 1960: Perú**

### **2.2.6.1. “La estación del diablo amarillo”**

Ribeyro permaneció en Perú desde 1958 hasta octubre de 1960, año en el que regresa a París. Estuvo en Ayacucho y ocupó el cargo de Profesor y Director de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Huamanga. Durante este tiempo escribió “La estación del diablo amarillo”.

En una ocasión, en 1971, César Calvo le preguntaba a Ribeyro si algún día había sido reaccionario, a lo que Ribeyro contestaría que sí; pero luego, una repregunta lo llevaría a decir lo siguiente:

(...) hasta 1952, en mis discusiones y conversaciones universitarias yo adoptaba una actitud retrógrada. Incluso pensaba, por ejemplo, que el indígena peruano era un ser completamente degenerado, que los gamonales tenían la razón, que las comunidades eran improproductivas y atrasadas,

en fin (...) En 1954, cuando viajé a París, se operó definitivamente un gran cambio en mí. Eso se debió, en gran parte, al hecho que tuve que trabajar en oficios penosos... Fui obrero en una estación de ferrocarril, portero en un hotel sórdido. Comprendí la vida durísima del que tiene que trabajar ocho o diez horas diarias, usando sus brazos, su fuerza física, y después no le queda tiempo ni curiosidad para leer ni educarse, ni para ir a un espectáculo, y lo único que le provoca es quedarse a dormir. Me di cuenta de que era una situación despiadada y sin salida, que los trabajadores en nuestro mundo llamado libre estaban como exonerados del porvenir, y que eso se debía cambiar radicalmente...(En la estación de ferrocarril) era cargador. Tenía que recoger la mercadería en unas carretillas y llevarlas hasta el andén, hasta unos camiones. Eso era durante ocho horas consecutivas, sin parar.<sup>108</sup>

“La estación del diablo amarillo” narra la historia de un joven sin trabajo que comienza a ganarse la vida cargando bultos en una estación de tren de París durante ocho horas diarias en un trabajo físico muy duro y agotador, que por un tiempo resiste, hasta el día en que, debido al mismo cansancio se cae, se hiere la pierna y es auxiliado por uno de sus compañeros.

Nuevamente vemos a un narrador que anhela un país lejano a él en ese momento, pero esa lejanía le hace valorar, como bien un día afirmaría el propio Ribeyro, al ser humano, al trabajador que se cansa y le rinde un homenaje escribiendo para él este cuento. Tal vez lo más interesante de este cuento es el énfasis que Ribeyro ha querido darle al trabajo proletario, ya que, “La estación del diablo amarillo” fue escrito en los años en que la lucha de clases en el Perú era un tema actual y esta historia es un repaso a una fase de su vida como proletario en París.

Ribeyro trabajó en el ferrocarril en 1956, durante su primera estancia en Europa. Hasta ese momento no había regresado a Perú, por lo que asumimos la escritura autobiográfica en el cuento en el que se dejan ver las ansias por el país natal:

---

<sup>108</sup> *Las respuestas del mudo*, 28-29

Me dominaba una especie de somnolencia, que era como caer en el sueño y salir de él y volver a caer. Cada caída estaba acompañada de imágenes coloreadas de mi ciudad natal, donde no nevaba nunca, donde ni siquiera llovía (302).

Elmore identifica “La primera nevada” con “La estación del diablo amarillo” cuando asegura que “los dos relatos se fundan en la convivencia efímera pero estrecha de un joven intelectual peruano de clase media con dos individuos que, por extracción y sensibilidad, parecen ser en principio prójimos improbables para él”<sup>109</sup>. Si bien es cierto ambas historias tienen un paralelismo, hay una diferencia entre los dos finales pues el primer cuento citado culmina con un desarraigo por parte de Torroba hacia el narrador, mientras que en el segundo relato se produce una identificación entre dos personajes.

La narración en primera persona denota mucho dinamismo por el movimiento que producen los diálogos al lado de las escenas, sin embargo toda la historia es el resumen de una parte de la vida del narrador.

El final abierto de la historia permite al lector suponer que el muchacho no regresa más al trabajo. Es posible una identificación con la vida real del autor, quien contó en alguna oportunidad:

Tenía que recoger la mercadería en unas carretillas y llevarlas hasta el andén, hasta unos camiones. Eso era durante ocho horas consecutivas, sin parar. Estuve tres meses así. Abandoné el trabajo un día que tuve que descargar un vagón de hulla. El esfuerzo fue tan extenuante que cuando salí y fui a ducharme, me desmayé. Me llevaron a mi hotelucho en taxi y ya no regresé más, estuve como una semana en cama, tosiendo hollín, con los ojos irritados.<sup>110</sup>

#### 2.2.6.2. “Papeles pintados”

Aun estando en Lima, en 1960, Ribeyro escribió este cuento en el que podemos ver aspectos de su vida en Europa, remitiéndonos a sus diarios personales.

---

<sup>109</sup> Elmore: 2002, 121.

<sup>110</sup> *Las respuestas del mudo*, 28-29

Se ha hecho notar cierta relación entre la protagonista de “Papeles pintados”, Carmen, y la de “Bárbara”, llamada Bárbara también<sup>111</sup>, en el sentido de la imposibilidad de dominar la realidad por parte del autor. Comparto esta opinión, pues hay una incomunicación de los protagonistas de los dos cuentos con su deseo de vivir una realidad ajena a toda coherencia con el mundo. Por ejemplo, Bárbara quiere vivir en un mundo de niños, de fantasía y de total ingenuidad; Carmen, por otro lado, vive en un mundo de sueños no realizados, de vagas soledades superadas por paisajes en papeles. Ambas se encuentran con un personaje que solo busca en ellas un poco de atención, una satisfacción pasajera, no rara en la vida solitaria de Ribeyro. El mismo autor decía respondiendo a una pregunta:

Yo siempre he creído ser un escéptico, pero con el tiempo he descubierto que soy también un poco cínico y bastante hedonista. Soy bastante hedonista, en el sentido que le doy a mi vida cada vez más parte al placer: al placer de beber (*señala su copa de vino que bebe con intervalos*), al placer de comer, al placer de amar, al placer de fumar (*señala su cigarrillo*), etcétera. Me parece que es un componente muy importante y no hay que desdeñarlo y que, por el contrario, hay que buscarlo. Hay que explotar aquellas posibilidades que tenemos para disfrutar de los placeres (...). El cínico es un escéptico, en cierta forma, pero que adquiere ya un tono un poco burlón, que no toma en serio las cosas, que las grandes ideas le importan un pito (*sonríe*).<sup>112</sup>

Para Elmore, es el narrador quien intuye la obsesión de las dos jóvenes por coleccionar objetos (afiches y faldas, respectivamente), pues, por tratarse de un narrador no omnisciente, no existe la garantía de que éste pueda penetrar en lo profundo de los personajes dejando, de todas maneras, un espacio para la interpretación del lector<sup>113</sup>. Sin embargo, podríamos afirmar que se trata de dos personajes que tienen, más que una obsesión por coleccionar objetos, un espacio individual y personal en la vida del narrador-protagonista que perfila, de forma más completa, el carácter de un narrador-

---

<sup>111</sup> Pérez Esáin: 2004, 128-129.

<sup>112</sup> Coaguila: 1995, 77.

<sup>113</sup> Elmore: 2002, 119.

autor ante el amor: el sometimiento a las pasiones al que lo puede llevar una mujer.

Normalmente, podemos observar que en los cuentos de Ribeyro los finales nos muestran una dimensión temporal, inconclusa, sea por contenidos o significados que el autor deja a la imaginación del lector, sea porque el “espacio” temporal abarcado no da lugar a más relato. Podemos afirmar que en “Papeles pintados”, el protagonista necesita alejarse físicamente de Carmen para poder completar ese ciclo “de locura”, para poder llegar a intimar, tal vez no corporalmente (el cuento no lo narra), sino psicológicamente. Mientras está con ella, acompañándola de vez en cuando, nunca comparte ni está de acuerdo con la costumbre que tiene Carmen de arrancar afiches:

Mientras caminábamos le explicaba la vanidad de perder el tiempo de esa manera, los peligros que entrañaba robar afiches públicos, la falta de civismo consistente en sabotear la decoración municipal (320).

Pero cuando se hubo alejado de ella, esa identificación se activa:

Fue por eso entonces o por un pueril sentimentalismo, o por un subterfugio de mi deseo reprimido, que arranqué el afiche y regresé aceleradamente hacia su hotel, pensando que ese dibujo completaba un periplo imaginario, era la pieza rara de una colección, el plazo que se concedía a una desesperada, un eslabón más en el delirio o tal vez la estación última de un itinerario infernal que cerraba el ciclo de la locura (321).

## **2.2.7. 1960: París**

### **2.2.7.1. “La primera nevada”**

Este cuento narra la historia de un personaje que se acostumbra a la presencia de su compañero de cuarto a tal punto que su ausencia lo entristece profundamente. Torroba es un vagabundo que se aprovecha de su amigo para ocupar su habitación, comer su comida, usar su ropa y hasta meterse en su cama. El amigo llega a acostumbrarse tanto al intruso que los fastidios que le puedan producir estos atentados contra su privacidad se hacen parte

de su existencia hasta el punto de necesitarlos, tal vez fascinado por albergar en su cuarto a un talentoso escritor:

En verdad, como se rumoreaba en el Barrio Latino, Torroba tenía un gran talento, uno de esos talentos difusos y exploradores que se aplican a diversas materias, pero sobre todo al arte de vivir (...). Quizás por ello cobré cierto interés por este (...) vagabundo (304).

Más adelante se lee: “Yo vivía un poco fascinado por su temperamento y muchas veces me decía para consolarme de este dominio: ‘Quizás tenga albergado en mi cuarto a un genio desconocido’” (306).

Se puede apreciar cómo desde el inicio de la narración se usan resúmenes para contar los encuentros de Torroba y el amigo, las invasiones del vagabundo en la habitación pero se llega a un punto en el que las narraciones se vuelven más precisas hasta llegar a una escena (cuando Torroba pide, desde fuera de la habitación, que el amigo lo deje entrar y éste no responde). Podría haberse hecho este paulatino cambio (de resúmenes a escenas) cada vez que la identificación del amigo con Torroba se haya vuelto más profunda, es por ello que el narrador usa los efectos narrativos más precisos para ser más explícito en su afán de mostrar el “aprecio”, algo obsesivo, del amigo por Torroba. Así tenemos al inicio: “Los objetos que me dejó Torroba se fueron incorporando fácilmente al panorama desordenado de mi habitación (...). Al principio no quise recibirle estos trastos” (304). Después: “Pero Torroba me lo pidió de tal manera, acercando mucho al mío su rostro miope y mostachudo, que no tuve más remedio que aceptar” (304). Más adelante:

A la semana de su primera visita apareció nuevamente. Esta vez traía una maleta amarrada con una soguilla.

–Disculpa, pero no he conseguido todavía habitación. Me vas a tener que guardar esta maleta (304).

Luego se lee: “Al día siguiente vino, en efecto, pero no para recogerlos” (304).

Continúa, poco a poco, la narración teniendo en cuenta el tiempo real de una acción: “Por fin sucedió algo inevitable: un día Torroba llegó a mi habitación bastante tarde y me pidió que lo dejara dormir por esa noche” (305).

Continúa narrando: “Una noche su tos me despertó. Ambos dialogamos en la oscuridad. Me pidió, entonces, que lo dejara echarse en mi cama, porque el piso estaba demasiado frío” (305). La narración se va acercando a lo temporalmente específico y real:

Por fin sucedió algo insólito: una noche dieron las doce y Torroba no apareció. Yo me acosté un poco intranquilo (...) Al asomarme, inclinándome sobre el alféizar, divisé a Torroba parado en la puerta del hotel (306).

Hasta llegar a una explícita escena:

Al fin, cuando comenzaba a atardecer, cerré las cortinas de la ventana y empecé a tirar (...) todos los objetos de Torroba (...) Primero fue un golpe indeciso, luego varios golpes airados.

–Eh, ¿estás allí? ¿Qué cosa ha pasado?

No le respondí.

–¿Qué significa esto?

No le respondí (307).

Esta es la parte final del cuento, cuando Torroba es echado de la habitación por el amigo, éste sale a la ventana para pedirle a gritos que regrese pero Torroba no regresa y el narrador nos cuenta la “venganza” (más que amenaza) de Torroba al mirar a su amigo y hacerle un gesto con el puño totalmente cerrado.

Una vez más podemos observar en Ribeyro la lejanía, la ruptura con algo o con alguien para lograr la identificación total.

## **2.2.8. 1961: París**

### **2.2.8.1. “Te querré eternamente”**

Nos encontramos ante un cuento cargado, como afirmará Pérez Esáin, de ironía en varios sentidos. Se trata de un viajero aburrido de sus frecuentes viajes en barco. Esto le permite observar a los pasajeros entre los que encuentra a un hombre que viaja con el cadáver de su esposa en un ataúd, lo cual le llama particularmente su atención y lleva a narrar más al respecto.

Los sucesos importantes que nos refiere el narrador son muy pocos. Citemos, por ejemplo, la descripción, de manera general, del mar como algo “excesivo, agua sumada al agua, mineral pozo líquido conteniendo acorazados hundidos”. Luego fija su atención en “el extraño hombre enlutado”, y en sus constantes descensos a las bodegas. A continuación, descubre que en una de esas bodegas el enlutado lleva el ataúd de su esposa y por esto no le quitará más la mirada hasta que éste abandone el barco. El penúltimo hecho trascendente será la escala en las islas Canarias, donde subirá el próximo amor del enlutado. Finalmente, el narrador nos cuenta el momento en el que el féretro es arrojado al mar y el hombre de negro desciende en Panamá con su nueva conquista.

La narración de estos sucesos va acompañada constantemente de secuencias narrativas paralelas que sirven para alargar la historia con el ánimo de añadirles el tono irónico propio de un aburrido viajero de mar que ya no logra ver nada positivo en un barco. Sin embargo ante estos hechos podemos considerar lo siguiente:

1. ¿Por qué pensar que el enlutado anhela estar con su esposa? Podemos asumir que simplemente la quiere enterrar en otro país y que en el camino ha encontrado, casualmente, al verdadero amor, obviando así la interpretación pesimista de un narrador solitario hastiado de la vida.

2. Posiblemente, sí existe un paso del amor al desprecio pues el hecho de tirar el ataúd al mar sería un simbolismo propio de lo que se suele llamar “amor pasajero”.

Hay un ideal estético (según Elmore, basado en el cambio de ánimo, la aristocracia, la elegancia y el decoro<sup>114</sup> del protagonista) que se pierde en el relato debido a los constantes cambios que se producen en el protagonista: vestimenta, humor, pareja, etc. Justamente en estos cambios radican las ampliaciones que el narrador hace para alargar y dilatar el relato.

El recurso más utilizado en este cuento es la pausa para redundar en triviales descripciones del viaje como:

Por fortuna me hice amigo de un rico español, aceitunero andaluz que, viajando en primera, paseaba a menudo por los barrios pobres de segunda su frondosa charlatanería y su colección de gorras marineras. Diríase que su redondo cráneo

---

<sup>114</sup> Elmore: 2002, 116.

no tenía otra función que servir de sostén a las más caprichosas invenciones sombreriles. Lucía alternativamente gorras de portuario bretón... (267).

“Triviales” porque, si tenemos en cuenta las dos cuestiones anteriormente planteadas, podríamos estar hablando solamente de la narración de un viaje en un barco, pero es el narrador quien dota de subjetividad, por medio de las pausas y descripciones, a otro personaje a quien llama ‘enlutado’.

Por otro lado, este cuento es comparable, en temática y temporalidad, a “Los españoles”, en el que un personaje vive en un hospedaje con personas que le son totalmente ajenas, pero a quienes se ve obligado a conocer y a tratar. De ellas también dirá que son extrañas, y raras en algunas ocasiones, sin embargo en este cuento hay muchos personajes creados a partir de descripciones sin las cuales, y con la estructura narrativa pura, no se podrían conocer sus identidades.

Si retornamos a “Te querré eternamente”, a todo lo referido anteriormente le añadimos otra vez la idea de la distancia. El enlutado necesita despegarse del ataúd de su pretendida esposa (el cuento no dice que fuera), arrojándolo al mar, para lograr integrarse nuevamente al mundo, para dejar el aislamiento, la soledad, la apatía y volver a amar.

#### **2.2.8.2. “La piedra que gira”**

Este cuento relata el viaje de dos personajes hacia un pueblito de su infancia con el único afán de buscar una piedra. El narrador une descripciones para acoplarlas en una larga escena que abarca desde el momento en que los viajeros se detienen en un camino transversal hacia Vézelay hasta el momento en que ambos llegan al borde del río, lugar donde ha ocurrido hace algunos años el suceso principal del cuento: los encuentros de dos hermanos.

La historia principal intenta revivir una ciudad considerada muerta, ausente, sombría (porque ni el sol la ilumina), totalmente alejada del mundo. Lo central es la vida de dos hermanos que vivían en Vézelay y que cuando eran niños iban a jugar al bosque al borde del río; sin embargo, hay otra historia, la de los viajeros, que ubica y permite la narración de la historia central. Esta intertextualidad se enmarca en el deseo del narrador de utilizar

mecanismos descriptivos para enfatizar la historia de los dos hermanitos, Bernard y Michel, quienes en los años cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial, dejaron de ser niños.

Desde que Bernard y el narrador llegan en auto describen este pueblo y la historia de su viaje se une a otra narración, muy breve y sintetizada, de las aventuras de Bernard y su hermano. Si se extraen, textual y aisladamente, los fragmentos de la narración de Bernard sobre su infancia quedaría la siguiente historia:

–Mira –dijo Bernard–. Mira esa colina. ¿No ves un caminito que trepa por el bosque? Siguiendo ese camino se descende al otro lado, se cruza el brazo del río y se llega a Vézelay (275).

Luego:

–Las misas de verano –dijo Bernard–. Campesinos vestidos de domingo, racimos de muchachas muy coloradas y un cura que dice cosas razonables. En la noche era diferente. En la noche venían los verdaderos fieles, los armados. Y allí –señaló una nave lateral– el confesionario donde los niños temblaban contando sus pecados (275).

Siguiendo el relato leemos:

–Mi hermano tenía catorce años y yo once –dijo Bernard–. Entonces nos habíamos refugiado en esta región. París estaba ocupado por los alemanes. Una vez salimos a caminar, empezó una tormenta, yo me caí a una fosa y me disloqué el pie. Entonces mi hermano Michel me cargó y me llevó hasta la casa. Doce kilómetros, exactamente doce kilómetros sobre sus hombros, ¿te das cuenta? (276).

Continúa:

–En poco tiempo dejé de ser niño. En el 44 Michel cumplió diecisiete años y yo catorce. Me daba cuenta de lo que pasaba. La guerra había llegado hasta esa campiña tan apacible. En la catedral de Vézelay se celebraban reuniones, también en un albergue que no he podido encontrar. Michel iba a ellas. Yo lo acompañaba en bicicleta y lo esperaba en la plaza jugando con otros muchachos, para regresar más tarde con él (276).

Una prolepsis remite el final de la acción:

–Aquí lo fusilaron –dijo–. A él y a otros siete muchachos de la resistencia. Los disparos hicieron huecos en la piedra. ¿Ves? Mira, aquí se ven las huellas (277).

Y una analepsis, finalmente, une los dos relatos: la narración de los momentos en los que los hermanos concurrían a ver la piedra que gira y el retorno de los viajeros al mismo lugar:

–Pero antes, cuando éramos más chicos, Michel y yo veníamos aquí para otra cosa. Era nuestro escondite, nuestro lugar secreto. Veníamos, ¿sabes para qué? (...) –Para masturbarnos. Nuestra primera esperma, la inocente, cayó aquí. Y cayó también su vida. Así, placer y muerte se reúnen. Al lado de la piedra que gira (277).

No hay más espacios en el cuento que nos remitan a la segunda narración, salvo estos, los mismos que configuran el todo en la acción principal, la de los viajeros, quienes con su viaje dibujan el escenario y ubican al lector. Esta ubicación no se da mediante pausas porque no se paraliza *una* acción sino que se inserta dentro de *otra*, de modo que las pausas no son recursos para la acción principal del cuento sino para remitirnos a otra parte del relato.

La ‘piedra que gira’ sería el elemento unificador para ambos relatos, el punto de culminación de una y otra historia. Podríamos afirmar que Pérez Esáin se refiere a este cuento, tal vez en sentido figurado:

(...) nos señalan por donde anda en esos momentos el propio Ribeyro buscando las claves del enigma debajo de cada piedra del camino, con la certeza de saber que cada aparente solución lleva escondido el mismo enigma otra vez reformulado.<sup>115</sup>

## **2.2.9. 1967: París**

### **2.2.9.1. “Nada que hacer, Monsieur Baruch”**

Este cuento refleja un tono autobiográfico en la presencia del nombre del autor:

---

<sup>115</sup> Pérez Esáin: 2005, 212.

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

Monsieur Baruch, puesto a la luz por un narrador omnisciente, es un personaje al que los vecinos de un edificio encontrarán muerto. Uno de esos vecinos sería, precisamente, Ribeyro.

La historia se inicia con una analepsis que nos lleva, desde un presente narrado en la casa del protagonista cuando es encontrado muerto, hasta un pasado (“hacia tres días”) momento del suicidio.

El primero de estos tres días Monsieur Baruch se encontraba en su solitaria y fúnebre casa sumido en una tremenda soledad y depresión que lo llevó a recordar su vida pasada y a reflexionar sobre algunos asuntos de la presente que no había podido resolver.

Es característico de Ribeyro la presencia de símiles retóricos, en este caso, ‘una lombriz al ras del polvo’ podría compararse a una persona que atraviesa momentos de máximo abandono, soledad y degradación que conducen al suicidio:

Lo único que sabía es que le era imposible ponerse de pie y que si algo en fin había sucedido era que en adelante debía renunciar a llevar una vida vertical y contentarse con la existencia lenta de las lombrices y sus quehaceres chatos, sin relieve, su penar al ras del suelo, del polvo de donde había surgido (292).

Al final del cuento, en el momento en que Ribeyro y los guardias entran al departamento y encuentran muerto a Monsieur Baruch, la historia retorna al presente. No se podría afirmar que se trata de un contenido *in medias res* porque la narración no tiende a un futuro sino que se estaciona en una imagen fantástica (la de Monsieur Baruch agonizando durante tres días) que se hicieran los vecinos. Esta imagen está fundamentada en el conocimiento que tiene el narrador de la forma de ser de Monsieur Baruch quien, normalmente, hubiese recibido a sus vecinos con un saludo:

Por eso es que a los tres días, cuando los guardias derribaron la puerta, lo encontramos extendido, mirándonos, y a no ser por el charco negro y las moscas hubiéramos pensado que representaba una pantomima y que nos aguardaba allí por el suelo, con el brazo estirado, anticipándose a nuestro saludo (295).

El personaje principal, Monsieur Baruch, vive en una casa con dos habitaciones idénticas aunque diferenciadas en que la derecha comunica con la cocina y la izquierda, con el baño. Esta organización espacial planteada por Ribeyro puede obedecer a distintos factores simbólicos. Para Minardi “la sala-comedor es el espacio de la materialidad, mientras el dormitorio-escritorio representa la dimensión existencial –la cama es el lugar relegado a la regeneración y también a la muerte”.<sup>116</sup> Pero podemos afirmar que el tránsito diario que hace Monsieur Baruch de una a otra habitación le acaba produciendo una insuperable inseguridad existencial. De la misma manera, la soledad en la que vive el anciano y la marginalidad que demuestra el hecho de no poder tener contacto ni con sus propios vecinos, ni aun con el cartero, quien solo se limita a pasar los anuncios publicitarios por debajo de la puerta, terminaron aumentando su depresión.

Todos estos elementos que pueden llevar a una persona al suicidio, ¿podrían ser acaso los mismos elementos que alguna vez llevaron a Ribeyro a sumirse en la depresión? No lo podemos saber, sin embargo está claro que el cuento es una crítica de la forma de vida de las sociedades modernas, con todas sus comodidades pero con una gran incomunicación. La historia, centrada en un solo personaje, es contada por un narrador testigo, quien tomando atribuciones de omnisciencia, nos informa de todos los elementos antes mencionados.

Para Elmore, este cuento no podría anticipar de mejor manera el título que, en 1972, Ribeyro daría a su colección “La palabra del mudo” pues se trataría, notoriamente, de la representación de un ser sin voz.<sup>117</sup> ‘Nada que hacer, Monsieur Baruch’, significa ‘nada que hacer más que esperar la muerte’, mirando cómo la vida transcurre con normalidad.

---

<sup>116</sup> *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, 159.

<sup>117</sup> Elmore: 2002, 117-118.

## **2.2.10. 1969: París**

### **2.2.10.1. “Sobre los modos de ganar la guerra”**

Este cuento expresa claramente que no es la inteligencia la que vence en circunstancias problemáticas sino el poder. Julio Ramón Ribeyro cuenta la historia de un subteniente que lleva a los escolares a ejercicios de instrucción premilitar en donde él mismo participa y toma partido. Vinatea, que así se llama el oficial, ha tomado muy en serio los entrenamientos, pese a que ni él mismo sigue las estrategias y órdenes que ha dado a sus alumnos.

El cuento se condensa en una sola escena en la cual se insertan pequeñas y breves descripciones de la huaca Juliana, uno de los lugares favoritos de Ribeyro para sus ambientaciones.

Es importante recalcar cómo el narrador plantea con mucha claridad que el cuento es una escena porque en la primera parte la narración nos ubica en un contexto escolar:

En doble fila salimos por el portón falso del colegio, entre los hermanos Simón y Ángel, que habían presenciado desde el córner estos preparativos. Ambos recomendaron al instructor traernos de vuelta antes de las cinco de la tarde para que pudiéramos rezar el ángelus (387).

Se nos anticipa, en una especie de prolepsis de contenido, que después de la escena narrada hay algo que va a suceder: el rezo del ángelus. También, al final del cuento se deja claro que la historia de los escolares sigue su transcurso normal dentro del colegio, es decir, los alumnos regresan a rezar el ángelus, aunque esta actitud religiosa no sea la esperable en una supuesta tropa de soldados. Así leemos:

—Así es la guerra —dijo—. La gana no sólo el más valiente, sino el que tiene más coco, esto de acá (se dio una palma en la frente). Bueno, en marcha, todavía tenemos tiempo de tomarnos en el camino una cerveza, antes que regresen a rezar su ángelus (393).

Para Elmore, hay un trasfondo patológico y patético en el personaje del subteniente Vinatea que se ve descubierto cuando éste no puede tolerar la

derrota de su bando en el juego militar.<sup>118</sup> Del mismo modo, el hecho de irse a tomar unas cervezas y rezar el ángelus genera una incoherencia que muestra el escaso talento pedagógico del subteniente y su concepción machista de la vida. Pero podemos entender la falta de relación lógica entre los sucesos del cuento si los atribuimos a la ironía como un recurso utilizado por el autor.

## **2.2.11. 1971: París**

### **2.2.11.1. “Ridder y el pisapapeles”**

Ribeyro pudo explicar los hechos que lo llevaron a escribir este cuento en una entrevista que le hiciera Giovanna Minardi en 1988:

Fue una experiencia vivida. Estaba en Bélgica y fui a visitar a un escritor belga y vi en su mesa un pisapapeles igual al que yo había tenido de niño y entonces, como yo lo había perdido tirándolo una noche contra unos gatos, al verlo 20 años más tarde en esa mesa hice la asociación: ése debe ser mi pisapapeles que lancé hace años y que ahora aparece aquí. Y ¿cómo es que apareció acá? Bueno, eso ya es escribir el cuento.<sup>119</sup>

“Ridder y el pisapapeles” narra la historia de dos personas que visitan al escritor Charles Ridder. Podríamos afirmar que este cuento es muy específico al citar cuestiones temporales de forma directa, es decir, coexisten constantes juegos temporales con los que el narrador crea el interés del cuento.

En primer lugar, hay una anticipación o prolepsis al inicio del cuento que se expresa por medio de un breve resumen del viaje que hiciera el narrador hacia la ciudad donde vivía Ridder: “Para ver a Charles Ridder tuve que atravesar toda Bélgica en tren” (278).

Esta técnica pudiera presentarse para poner de relieve de una manera diferente el deseo de conocer en persona a Ridder expresando un “toda

---

<sup>118</sup> Elmore: 2002, 127.

<sup>119</sup> *Las respuestas del mudo*, 208-209.

Bélgica” como algo difícil pero que ocurrió con rapidez. Esta expresión podría informar que desde el inicio del cuento el narrador está ansioso por conocer a su escritor favorito, a su ideal de escritor. Se crea una expectativa que, con el paso de la narración, irá perdiendo su enfoque pues el interés, si bien es cierto que comienza en Ridder, terminará en el pisapapeles.

El valor del escritor desde el inicio del cuento se refleja en algunas referencias al pasado o analepsis. La primera cuando, junto a madame Ana, el narrador recuerda la vez que en la biblioteca cogió un libro de Ridder y no lo abandonó hasta que terminó de leerlo. Esta analepsis le da realce a la figura del escritor, lo ensalza. Posteriormente una digresión fortalece este recurso:

Eso era verdad. Durante un mes pasé leyendo sus obras. Intemporales, transcurrían en un país sin nombre ni fronteras, que podía corresponder a una kermesse flamenca, pero también a una verbena española o a una fiesta bávara de la cerveza. Por ella discurrían hombres corpulentos, charlatanes (278).

La narración continúa con una escena de la llegada a la casa de Ridder. En esta técnica se intercalan constantes resúmenes que acortan la escena y que nos remontan inmediatamente a nuevas escenas. Por ejemplo:

Madame Ana le explicó que era un amigo que venía de Sudamérica y que había querido conocerlo. Ridder me invitó a sentarme con un ademán frente a él mientras su ahijada le daba cuentas de la familia, de lo que había sucedido en tantos años que no se veían (279).

Otro resumen dentro de esa escena sería:

Madame Ana le contó la historia del perro, muerto ya hacía años y Ridder pareció encontrar un placer especial en el relato, pues se animó a probar su tisana y encendió un cigarrillo (279).

A mitad del cuento, llegada la hora del almuerzo, la narración empieza a desviar su enfoque. Las prolepsis que anuncian la acción serán más constantes: “El almuerzo fue penosamente aburrido” (280). De esta manera entendemos que se va perdiendo el interés en Ridder y el narrador no duda en decirlo textualmente:

Ridder solo abría la boca para engullir su comida, con una voracidad que me chocó. Yo reflexionaba sobre la decepción, sobre la ferocidad que pone la vida en destruir las imágenes más hermosas que nos hacemos de ella. Ridder poseía la talla de sus personajes, pero no su voz, ni su aliento. Ridder era, ahora lo notaba, una estatua hueca (280).

Son resúmenes y prolepsis los recursos utilizados para anticipar el menoscabo Ridder en la mente del narrador:

Solo cuando llegamos al postre, al beber medio vaso de vino (...) narró una historia de caza, pero enredada, incomprendible (...). En fin, una historia completamente idiota.

Luego vino el café y el aburrimiento se espesó (280).

A partir de aquí Ridder no será más el centro de la historia. Las técnicas narrativas, anticipadas desde antes, nos informan de esto. Un pisapapeles toma vida y protagonismo bruscamente cuando el narrador lo ve dentro de la casa del escritor: “Fue solo en ese momento cuando lo vi (...). Era exacto al pisapapeles que me acompañó desde la infancia hasta mis veinte años, su réplica perfecta” (280).

Inmediatamente después de presentarlo lo describe y describe también, mediante una pausa, el día que lo encontró como si este cese de la acción quisiera destacar al pisapapeles sobre el escritor desde aquí en adelante:

Había sido de mi abuelo que lo trajo de Europa a fines de siglo, lo legó a mi padre y yo lo heredé junto con libros y papeles. Nunca pude encontrar en Lima uno igual. Era pesado, pero al mismo tiempo diáfano, verdaderamente funcional. Una noche, en Miraflores, fui despertado por un concierto de gatos que celaban en la azotea. Saliendo al jardín grité, los amenacé (...) busqué qué cosa arrojarles y lo primero que vi fue el pisapapeles (280).

Por otro lado, el narrador le da forma, mediante descripciones muy bien marcadas, a cuatro elementos en el cuento: las obras de Ridder, al mismo Ridder, al pisapapeles y, por último, a la mezcla de épocas y lugares. Para sellar estas imágenes en la mente del lector se usan pausas que delimitan muy subjetivamente los elementos antes mencionados.

Las obras de Ridder “carecían de toda elegancia (...) pero eran coloreadas, violentas, impúdicas, tenían la fuerza de un puño de labriego haciendo trizas un terrón de arcilla” (278), lo que nos permite distinguir el deleite, por parte del personaje, en ellas.

La agitación o inquietud que tiene el visitante antes de conocer a Ridder podría hacernos pensar que se trataría de alguien que obedece a la fuerza de sus obras y el cuento lo confirma en la siguiente frase: “pude apreciar que era extremadamente fornido y comprendí en el acto que entre él y sus obras no había ninguna fisura, que ese viejo corpachón, rojo, canoso, con un bigote amarillo por el tabaco, era el molde ya probablemente averiado de donde habían salido en serie sus colosos” (279). Sin embargo, como hemos advertido anteriormente, la descripción de Ridder es la única que tiene un tono pesimista y propende a juzgar por el lado más desfavorable. A continuación se lee: “Ridder la escuchaba aburrido, sin responder una sola palabra, contemplando sus dos enormes manos curtidas y pecosas. Tan solo de vez en cuando levantaba un ojo para observarme a través de sus cejas grises, mirada rápida, celeste, que sólo en ese momento parecía cobrar una irresistible acuidad” (279).

Luego, el pisapapeles cobra vida y protagonismo: “Pero ahora, lo estaba viendo otra vez, brillaba en la penumbra de ese interior belga. Acercándome lo cogí, lo sopesé en mis manos, observé sus aristas quiñadas, lo miré a trasluz contra la ventana, descubrí sus minúsculos globos de aire capturados en el cristal” (280).

Finalmente, la historia termina cuando Ridder cuestiona la unicidad del tiempo y del espacio al enlazar la época de hace diez años con el presente narrativo del final del cuento en las dos citas que a continuación se detallan:

Al doblar un sendero avistamos la casa (...) construida al fondo de un corral que circundaba un muro de piedra. Precedidos por una embajada de perros y gallinas llegamos a la puerta. –Hace por lo menos diez años que no lo veo –dijo madame Ana–. Él vive completamente retirado (278),

...

–Yo estaba en el corral, hace de eso unos diez años –empezó– (...). Las gallinas estaban alborotadas (...). Cuando de pronto un objeto cruzó la cerca y cayó a mis pies. Lo recogí. Era el pisapapeles (281).

Dos aspectos nos remontan a los mismos espacios: las gallinas y la estructura de la casa –con un muro en su fachada–, es decir, se trata de la misma casa. Sabemos que el narrador encontró a Ridder mucho después de que un día aquél arrojara el pisapapeles a la calle, sin embargo, el final unifica la temporalidad de la historia y por esto entendemos por qué el pisapapeles que el narrador arrojara contra los gatos de su casa en Lima aparece en Bélgica en casa de Ridder, entendemos con claridad la “asociación” que el mismo Ribeyro hiciera al ver después de veinte años un pisapapeles igual al suyo.

En síntesis, las técnicas narrativas configuran toda la historia y aportan, en este cuento, el sentido, la facultad de apreciar lo bello o lo feo y el gusto por los elementos principales del cuento: Ridder, sus obras y el pisapapeles.

#### **2.2.11.2. “Los cautivos”**

Este cuento fue escrito en 1971 y narra la historia de un peruano que llega a una pensión en Francfort y se siente identificado con la cautividad de centenares de pájaros propiedad del dueño de la pensión.

Podemos advertir que la historia maneja dos estrategias narrativas: la primera parte del cuento, los ocho primeros párrafos, están organizados mediante lo que antes le hemos denominado párrafos constructores de resumen, mientras que la segunda parte viene determinada por escenas y diálogos. Es decir, la primera parte del relato tiene muy poco dinamismo, y más bien se observa desaceleración en el ritmo del relato debido a las pausas de los párrafos, las descripciones que amplían cada idea principal de los párrafos. La segunda parte, en cambio, denota más energía y actividad, aporta más intensidad a la historia.

En la primera parte el relato es muy descriptivo. Ribeyro escoge las descripciones, las pausas y los resúmenes cuando crea los ambientes, cuando quiere mantener la atención del lector en los espacios y los tiempos y recrea las acciones mediante escenas, le da vida a algo o a alguien mediante la representación escénica; es por esto que la segunda parte de esta historia le añade énfasis y mayor realce a la naturaleza, como el mismo narrador lo plantea desde antes: “La naturaleza estaba sin embargo en la pensión Hartman y una mañana la descubrí” (283).

Es una constante en Ribeyro dar a entender más de lo que realmente expresa y usa las escenas para dar fuerza de expresión a sus temas y realzar la importancia de lo que se dice. En este cuento, se insertan escenas desde el inicio de la narración de la naturaleza, y, como es sabido, los ambientes naturales son los preferidos en los cuentos de nuestro autor.

Es importante resaltar el título: “Los cautivos” pues resulta curioso ver cómo se maneja el tema de la cautividad: con particular cuidado y diligencia. El dueño del hospedaje es el señor Hartman, un aficionado a los pájaros, como él mismo se describe, pero a fin de cuentas experto, hábil y experimentado. Pero, como también declara, la causa que lo llevó a saber tanto de los pájaros fue el placer de verlos encerrados y dependiendo de él:

Un simple aficionado. Siempre me han gustado los pájaros, así, reunidos en sus jaulas. Son tan obedientes, tan sumisos y al fin de cuentas tan indefensos. Su vida depende enteramente de mí (284).

El señor Hartman no dice que “siempre le han gustado los pájaros” sino que “siempre le han gustado los pájaros, así, reunidos en sus jaulas”, encerrados, cautivos. Más adelante se descubrirá que es un oficial veterano de la Segunda Guerra Mundial y un “carcelero” que goza de ver en cautiverio a los animales:

Vi entonces sobre el secante verde una *Historia de la Segunda Guerra Mundial*, entre cuyas páginas cerradas sobresalía la punta de un cartón satinado. Por curiosidad abrí el libro y se deslizó la fotografía de un oficial en uniforme, fornido, sonriente, que armado de un fusil montaba guardia delante de una alambrada, que muy bien podía corresponder a una pajarera gigante. Volteando la foto para mirar el reverso leí: Hans Hartman, 1942, Auschwitz (287).

### **2.2.11.3. “Las cosas andan mal, Carmelo Rosa”**

Es uno de los cuentos más breves de la selección. Está redactado en primera persona a manera de monólogo. En palabras de Pérez Esáin, “la ausencia de los signos de puntuación dota de un dinamismo muy especial al cuento. La lectura, si obedece al mencionado ritmo, da una sensación de

agobio y de alienación que refleja la particularidad de la situación existencial de Carmelo Rosa según la perspectiva del narrador”<sup>120</sup>.

Cuenta la vida monótona, aburrida de un escribano de oficios mercantiles desde hace cuarenta años. La historia es una reflexión sobre la monotonía y el aburrimiento que causa la falta de variedad en la vida. Es posible que la ausencia de signos de puntuación haya querido huir de la monotonía que encierra la historia, aunque la frase “entre el ruido de los teletipos” se repite en este breve cuento doce veces como haciendo memoria del tedio y el cansancio originados por la repetición; es más, antes de la última vez en la que se dice esta frase se lee: “todo es una repetición” (330), para dejar claro que en la vida no hay nada que distraiga, que divierta o que saque, al fin, de la monotonía a personas como Carmelo Rosa.

En “Nada que hacer, Monsieur Baruch”, “Las cosas andan mal, Carmelo Rosa” y “Página de un diario” predomina el tema de la pérdida, pero a diferencia de otros cuentos cuyo tema es la muerte, en estos se trataría de la privación o carencia de algo. Para Elmore, en las dos primeras narraciones las pérdidas son de naturaleza existencial pues Baruch ha perdido la vida mientras que Carmelo Rosa, la esperanza<sup>121</sup>. En “Página de un diario” la pérdida sería física emocional y estaría determinada por la ausencia física del padre.

Los recursos de la analepsis se utilizan en dos ocasiones para referirse a la vida pasada de Carmelo Rosa. La primera es:

(...) cuando hace cuarenta años fuiste joven disparaste algún tiro en Cataluña lanzaste mueras contra la dictadura enamoraste a una mujer probablemente fea y corraste del peligro sin que éste se diera el trabajo de alcanzarte ocupado como estaba de presas mayores (329).

La segunda es: “tu vida se estancó hace cuarenta años sigue paseándose una parte de ti por una rambla ya muerta por un pasaje inexistente” (330).

Al final, todo gira y girará “entre el ruido de los teletipos” en la vida de Carmelo Rosa, todo será siempre igual, no habrá cambio, ni gloria, ni entusiasmo. “Todo es una repetición”.

---

<sup>120</sup> Pérez Esáin: 2005, 75.

<sup>121</sup> Elmore: 2002, 117.

## 2.2.12. 1972: París

### 2.2.12.1. “Bárbara”

Esta narración, a diferencia de las demás de Ribeyro en las que se hace uso de párrafos descriptivos que conforman un largo resumen, está, en su mayoría, organizada en párrafos que aportan al sentido del tiempo, la retrospección o la introspección, y no tanto a ampliar un contenido.

Se inicia con una analepsis en la que se recuerda que “durante diez años” el narrador ha conservado una carta de “Bárbara”, personaje de quien se cuenta una historia. A continuación, y en el mismo párrafo, se anticipa prácticamente el final de la relación con Bárbara: “De Bárbara no quedó en consecuencia nada y nunca sabré qué cosa me decía en esa carta escrita en polaco” (270).

El elemento unificador de toda la historia es la carta. Es común en Ribeyro tomar insignificantes elementos para que sean el eje central de la trama.

Desde el segundo párrafo la historia nos sigue ubicando diez años atrás para contar cómo el protagonista conoció a Bárbara. A partir de allí el relato seguirá en sentido de pasado.

Son pocas las anécdotas del relato que contribuyen a crear el espacio narrativo, la trama, aunque es una de ellas (la relacionada al viaje en bicicleta hacia la casa de Bárbara en donde ella muestra su colección de faldas) la que le da sentido de historia al cuento, puesto que la verdadera historia es la referida a la carta. Este elemento se menciona al inicio y se retoma al final, con lo que ubica al lector nuevamente en un presente: “Fue meses después que recibí su carta” (273).

Es una historia *in medias res* porque desde un presente se retorna a un pasado con la finalidad de aumentar la extensión o el número de los espacios o intervalos de la historia, pues lo que interesa es contar que nunca se leyó una carta, que nunca interesó el contenido de la misma y no tanto la relación con Bárbara. Entonces, la trivialidad en los sentimientos del protagonista hacia Bárbara se reflejan en la forma de narrar: no amaba a Bárbara, es por eso que nunca le interesó su carta:

(...) mis relaciones con Bárbara eran más bien ambiguas y morosas. En gran parte ello se debía a que no nos entendíamos (...). Reducidos a gestos y señales, nuestra amistad estaba bloqueada, más aún cuando de por medio no había el amor que todo lo inventa (271).

Diez años después de haberla conocido encuentra su carta y recuerda, al mismo tiempo, cómo la conoció.

#### **2.2.12.2. “El ropero, los viejos y la muerte”**

Se podría afirmar que los datos que contiene este cuento se remontan a una parte de la vida real de Ribeyro; así lo afirma el autor en una carta enviada a Luchting:

La idea original fue simplemente el recuerdo del ropero. (...). De inmediato sentí la necesidad de describir este ropero, porque era realmente curioso y sofisticado, una verdadera obra de arte de la ebanistería y recuerdo que me levanté y escribí los primeros párrafos, que se circunscriben a la reproducción detallada del mueble. Pero al escribir esas líneas recordé que mi padre adoraba ese mueble y sobre todo su espejo, porque era de los pocos muebles que heredó de sus antepasados, un testimonio del abolengo pasado y un lazo con la tradición. Recordé también cómo sufrió el día que el hijo de un amigo suyo, invitado a casa, rompió el espejo con el pelotazo que narro en el cuento. Pero también recordé que su sufrimiento fue intenso pero breve, pues la destrucción del espejo le permitió liberarse de la “presencia ancestral”, asumir con realismo su vida presente y por ello mismo afrontar con serenidad su muerte próxima<sup>122</sup>.

Esta historia se narra en un resumen. La estructura escapa al modo habitual de narrar de Ribeyro pues los párrafos no tienen las características acostumbradas. Son estructuras más extensas y que no contienen una idea central al inicio sino datos, a lo largo de todo el párrafo, que van más allá de lo que sería una pausa. La mayoría de las divisiones del cuento contiene

---

<sup>122</sup> Luchting: 1988, 233.

información básica que se puede ubicar dentro del eje narrativo. Los párrafos de esta historia se sujetan al movimiento del relato mediante analepsis que evocan acontecimientos o datos anteriores. Estas retrospectivas hacen de esta historia un relato evocativo, muy marcado por los recuerdos del narrador que transportan la acción, en varias oportunidades, al pasado.

Solo la primera parte de la historia retarda la variedad y animación en el estilo con una pausa, pues se trata de una amplia y subjetiva descripción del ropero. Luego, a medida que el cuento avanza, las analepsis aportan dinamismo y movilidad a la historia hasta llegar a insertar el diálogo para añadir velocidad.

Nuevamente un elemento en la vida de los cuentos ribeyrianos, en este caso un antiguo y gran espejo biselado cuya importancia hará que la historia en general y aun las escenas incluidas, como la del juego con Albertito, se organicen en torno a él.

La rotura del espejo significa, como bien lo dice Julio Ramón Ribeyro, la ruptura con el pasado: su padre ya no necesitará del espejo para comunicarse con la muerte y sus antepasados, sino que ahora se deberá preparar para verlos cara a cara. Elmore afirma que el ropero sería “un objeto heredado (que) se presenta como símbolo y sinécdoque del linaje (...) Aparte de funcionar como doble y cifra de la morada, el ropero (o más específicamente, su imponente espejo) alberga también la presencia imaginaria de los ancestros y, de este modo, adquiere un rango oblicuamente mágico”.<sup>123</sup>

### **2.2.13. 1974: París**

#### **2.2.13.1. “El polvo del saber”**

Esta vez “El polvo del saber” contiene una historia que se enmarca en una anécdota del presente basada en hechos pasados, es decir, una analepsis nos retrocede a la visita a la mansión de la calle Washington.

El relato se puede estructurar en dos momentos, el primero de los cuales se inicia ubicando al narrador en un presente durante su época de universitario:

---

<sup>123</sup> Elmore: 2002, 132.

Todos los días al salir de la universidad o entre dos cursos caminaba hasta la calle Washington y me detenía un momento a contemplar, por entre las verjas, los muros grises de la casona, que protegían celosa, secretamente, la clave de la sabiduría (418).

El segundo, continuará narrando acerca de la mansión, en el mismo presente:

La casa de la calle Washington continuó un tiempo cerrada. Pero quien la heredó –por algún misterio, un médico de Arequipa- resolvió sacar de ella algún provecho y como era muy grande la convirtió en pensión de estudiantes. De ello me enteré por azar, cuando terminaba mis estudios y había dejado de rondar por la vieja casona, perdida ya toda ilusión (420).

A partir de aquí seguirá la narración en el presente del relato hasta llevarnos hasta el final. Sin embargo entre los dos momentos hay toda una retrospectiva que nos lleva a entender la importancia de la gran casa: la biblioteca. Esta retrospectiva viene determinada por nueve párrafos que contienen un resumen con el que se trae del pasado un dato indispensable para entender las razones por las que el universitario caminaba “todos los días” hasta la calle Washington. Esta analepsis es la historia de una biblioteca de diez mil volúmenes que constituirían una de las herencias más importantes para el narrador. Todo el repaso por el pasado contado en nueve párrafos que incluyen un resumen y algunos diálogos genera mucha expectativa en el lector, tanta que podríamos afirmar que hay dos climas en la historia. Uno de ellos se encuentra aquí, en la retrospectiva: no sabemos si recupera o no la biblioteca.

Cuando la historia retorna al presente el anhelo de ver cara a cara la gran biblioteca se vuelve realidad. El protagonista logra entrar a la mansión y es aquí donde se presentaría el segundo clima o momento de máxima intensidad en la narración, pues se genera una nueva expectativa, la de saber cómo encuentra la gran biblioteca.

Nuevamente una técnica muy utilizada en Ribeyro hace del final una unión de los paralelismos temporales: por un lado el protagonista sí recupera la biblioteca, pero la encuentra como “un montón de basura”, enterrada, en medio del “polvo del saber”.

### 2.2.13.2. “Tristes querellas en la vieja quinta”

El cuento relata la vida ordinaria, solitaria y pendenciera de Memo y doña Pancha, dos vecinos de una quinta mirafloresina.

El relato se desarrolla mediante un amplio resumen dentro de una sucesión cronológica ordenada. La progresión armónica de las acciones en un eje temporal lleva al lector a un dinamismo que no se ve opacado por la ausencia de diálogos y escenas, sino al contrario, las muchas pausas y descripciones colaboran en la elaboración de un conjunto narrativo que mantiene constantemente en expectativa al lector. Es decir, la posibilidad razonable de que algo vaya a suceder se presenta a lo largo de todo el cuento debido a los cambios constantes en las anécdotas de la trama. Por ejemplo, la primera parte es una descripción de Memo, del balneario, de la quinta y de la vida de Memo hasta ese momento, pues, a partir de allí, la historia cambiará para él. A continuación se empiezan a detallar los motivos de las “guerras” domésticas entre doña Pancha y Memo: primero la música, luego las plantas, después los temas morales suscitados por la lavandera de Memo y el gasfitero de doña Pancha y, por último, los animales, el loro y el gato. Posteriormente las peleas carecerán ya de todo pretexto y surgen cada vez que los vecinos se encuentran en las escaleras. Estos cambios en los contenidos generan cada vez más tensión en el cuento: ¿hasta cuándo seguirán peleando? Podríamos decir que la intensidad aumenta cuando doña Pancha enferma, pues la respuesta queda en mayor expectativa.

Los diálogos no se presentan como pláticas entre dos personas que alternativamente manifiestan sus ideas, sino que adquieren un formato distinto. El narrador los presenta como simples manifestaciones de sentimientos propios de los personajes, como si fueran parte de sus monólogos, de su propio yo, no como intercambios. Desde el inicio no hay reciprocidad en el trato sino verticalidad (es decir, cuando los personajes se expresan lo hacen solo para discutir, para velar por sus propios intereses ya que la enemistad se ha salido de los límites), posible razón por la que se presentan dentro del cuadro narrativo, dentro del formato de la prosa y no dentro del formato del diálogo (en el que uno habla para ser escuchado por otro y para que éste le responda). Aquí no hay diálogo, sino más bien discusión:

Pero al poco rato el ruido se repitió y cuando Memo volvió a poner el disco los golpes se hicieron insistentes. “¿Va a quitar esa música de porquería?” Memo quedó helado. Nadie en la vida lo había interpelado de esa manera (424).

También se puede leer:

“¡Ya lo vi, sinvergüenza, viejo marica, quiere hacer trizas mi jardín!” “Me estoy paseando, zamba grosera. Todo el mundo tiene derecho a caminar por el balcón.” “Mentira, si ya estaba a punto de empujar mi maceta. Lo he visto por la ventana, pedazo de mequetrefe (...)”. “Y usted es una zamba sin educación. Debían echarla de la quinta por bocasucia.” (427).

Esta forma de presentar los ‘diálogos’ produce dinamismo pues aunque se trata de un cuento un tanto extenso (en comparación a otros del mismo autor), no se deja de plantear el tema de la expectativa y del interés.

## **2.2.14. 1975: París**

### **2.2.14.1. “Alienación”**

Es uno de los cuentos en los que encontramos juegos con el tiempo narrativo. Como pasa en otros cuentos de Ribeyro, éste se inicia con un párrafo que resume toda la historia, es decir, anticipa los sucesos y el final. Podríamos comparar el inicio de este cuento con el de “Bárbara” donde hay un primer párrafo que se inicia en una analepsis que resume la historia y culmina con una anticipación.

El primer párrafo de “Alienación” tiene marcas temporales como: “La vida se encargó de enseñarle que...” o “Toda su tarea en los años que lo conocí consistió en...” o “Tuvo que empezar por...” (452), que retroceden la historia a un pasado. Luego, al final se leerá: “(...) algo que su vehemencia hizo derivar, para su desgracia, de sueño rosado a pesadilla infernal” (452), con lo que se cierra el resumen de toda la historia en el primer párrafo. Es más, a comienzos del segundo párrafo la referencia a lo temporal es clara y expresa: “Pero no anticipemos” (452), algo que se podría entender como “No sigamos anticipando” puesto que la prolepsis ya se dio.

Este es un recurso usado en algunos cuentos para hacer prever al lector un suceso y mantenerlo interesado en la historia.

A partir del segundo párrafo y en adelante comenzará el verdadero relato que sigue un orden temporal secuencial (no consideremos aún el final del cuento).

La acción, como la mayoría de cuentos objeto de este breve análisis, necesita de ejes narrativos para su desarrollo. Así como “Bárbara” necesitó del objeto de la ‘carta’ para desarrollar la historia, “Alienación” utiliza el tema de las variaciones “Roberto”, “Boby” y “Bob” para que las acciones se sucedan y giren en torno a estos temas. El cuento relata cómo Roberto López, en su intento por llegar a parecerse a un norteamericano, observa e imita a los “gringos”, aprende inglés, se va a EE.UU. y hasta se cambia de nombre (de Roberto a Boby y luego a Bob):

Pelo planchado y teñido, blue-jeans y camisa vistosa, Roberto estaba ya a punto de convertirse en Boby (456).

...

La mamá de Roberto había sufrido entonces su segundo ataque, que la borró del mundo. No pudo leer así la carta oficial en la que le decían que Bob López había muerto en acción de armas y tenía derecho a una citación honorífica y a una prima para su familia. Nadie la pudo cobrar (461).

Al igual que en el cuento anterior, “Tristes querellas en la vieja quinta”, escrito por Ribeyro un año antes, donde es clara la ausencia de diálogos como representaciones directas del intercambio verbal entre dos o más personajes, en “Alienación” hay muy poco diálogo y éstos también denotan corta duración, cerca de la verticalidad comunicativa y lejos del formato dramático para expresar el diálogo. El único momento “dialogado” sería:

Roberto nos seguía como una sombra, desde el umbral nos escrutaba con su mirada, sin perder nada de nuestro parloteo, le decíamos a veces hola zambo, tómate un trago y él siempre no, gracias, será para otra ocasión, pero a pesar de estar lejos y de sonreír sabíamos que compartía a su manera nuestro abandono” (454).

Sin embargo, y como la mayoría de los cuentos ribeyrianos, la narración no pierde dinamismo ni interés, pues los ejes narrativos, anticipados desde el primer párrafo y a lo largo del cuento, mantienen el ritmo del relato. Así, las prolepsis, al inicio de los párrafos y en toda la

historia, en vez de romper con el suspenso, lo crean: “Todo esto le trajo problemas” (456) o luego: “Pero lo peor fue en su trabajo” (456), seguidos de la narración mediante pausas de los problemas subsiguientes.

Posteriormente encontramos una analepsis claramente definida:

Todo lo que viene después es previsible y no hace falta mucha imaginación para completar esta parábola. En el barrio dispusimos de informaciones directas: cartas de Bobby a su mamá, noticias de viajeros y al final relato de un testigo (459).

Un detalle importante es la digresión del final. Toda la acción se cuenta en pasado y sigue un orden temporal lógico, pero el antepenúltimo párrafo, justo antes de terminar la narración, la historia inserta una expresión con un verbo en presente: “La lavandera María tiene cantidades de tarjetas postales con templos, mercados y calles exóticas, escritas con una letra muy pequeña y aplicada” (460), como trayendo toda la historia a un posible presente. Sin embargo, si seguimos leyendo, nos damos cuenta de que se trata de una reflexión que confirma la escritura autobiográfica de este cuento: es por estas postales que el narrador puede reconstruir la historia y contarla: “Gracias a estos documentos pudimos reconstruir bien que mal lo que pasó” (460).

Esto datos nos lleva a asumir con claridad que se trata de un narrador testigo que solo puede contar lo que ha observado y por esto el colofón del final, a manera de interpretación personal y suposición, no es un contenido que se haya añadido a la historia, como bien lo pudo haber hecho el narrador, sino más bien una digresión más que confirmaría el subtítulo del cuento: “Cuento ‘edificante’ seguido de un breve colofón”.

## **2.2.15. 1976: París**

### **2.2.15.1. “La señorita Fabiola”**

“La señorita Fabiola” se puede considerar un cuento autobiográfico porque el mismo Ribeyro lo expone así en sus diarios:

19 de enero de 1978. Ocupo mis horas libres del día en releer de continuo o por partes el tomo tres de *La palabra del mudo* que esta mañana recogí del correo. Impresión general

favorable. Confirmando mi preferencia por ciertos relatos, entre ellos «Silvio», el mejor que he escrito. Otros, como «Tristes querellas», también me impresionaron, rico en detalles concretos, la acumulación de incidentes e historias triviales y archisabidas logra su efecto. «Terra incognita» es acabado. «El embarcadero» me pareció desgarrador, tristísimo, un himno a la bebida, a la embriaguez. «El marqués», tiene su gracia. E intercalados entre los relatos extensos, los cortos, algunos autobiográficos, como el «Polvo del saber», «Fabiola», o «Sobre las olas», que desempeñan un papel secundario en el conjunto, pequeños interludios que permiten respirar. En fin, creo que el libro está bien, quizás el más logrado de los tres volúmenes.<sup>124</sup>

Al igual que cuentos anteriores, “La señorita Fabiola” es una narración que se inicia con un párrafo que resume el contenido de todo el cuento, pero, a diferencia de otros cuentos como “Alienación” cuyo párrafo inicial anuncia que la historia tiene como eje central el cambio de nombre que sufriera Roberto en su deseo de querer ser gringo, en este caso no se hace una referencia exacta del contenido del relato, simplemente se lee: “me animo a contar ‘algo’ de su vida, su triste, oscura y abnegada vida de mujercita fea y pobre” (462).

Esta estrategia narrativa, repetitiva en Ribeyro, estructura el conjunto de procedimientos y recursos que articulan las relaciones internas entre el narrador, el universo de la historia narrada y sus destinatarios tan bien que permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje y lograr la expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso de parte del lector.

La anticipación por lo narrado y el resumen de toda la historia en un solo párrafo inicial no rompe con el suspenso sino más bien lo acentúa debido a la forma de presentar los hechos. En “Alienación” se puede leer al inicio: “A pesar de ser zambo y de llamarse López, quería parecerse cada vez menos a un zaguero de Alianza Lima y cada vez más a un rubio de Filadelfia”. En “La señorita Fabiola” se lee al inicio: “Yo aprendí el abecedario en casa, con mamá, en una cuartilla a cuadrados rojos y verdes,

---

<sup>124</sup> *La tentación del fracaso III*, 192-193.

pero quien realmente me enseñó a leer y escribir fue la señorita Fabiola, la primera maestra que tuve cuando entré al colegio”. En ambos casos se realza la importancia de los dos personajes por las impresiones que dejaron en la vida del narrador-autor. Roberto llamó su atención por querer “matar al peruano” que había dentro de él; Fabiola, por ser la representación de los primeros pasos en su vida rodeada de letras. Estos datos, unidos a la forma de presentarlos en el tiempo, como anticipaciones y resúmenes, hacen del resto del relato algo interesante.

Lo que sigue en “La señorita Fabiola” no es una pequeña parte de la vida de Fabiola sino la vida entera de Fabiola contada en un resumen.

La historia se narra en un marco de pausas y digresiones constantes que enfatizan los aspectos más resaltantes de Fabiola. Los cuatro primeros párrafos se dedican a describir a Fabiola, su vida y su familia, mientras que los siguientes se estructuran para narrar cuatro anécdotas en la vida de Fabiola: el accidente en bicicleta, el incidente ocurrido con el hermano electricista, la vez que la maestra trabajara con su padre y su matrimonio, narraciones que se entremezclan con pausas y digresiones.

Es importante resaltar el final del cuento, donde mediante otro resumen se cuenta “algo” de la vida de Fabiola después de muchos años, porque en esta parte se ha insertado una alusión al presente del narrador-autor cuando se lee: “Me pidió, como es natural, que le pusiera una dedicatoria. Nada me incomoda más que poner dedicatorias” (466).

Este brusco paso del pasado al presente nos remite a un tiempo actual en el que el narrador se incorpora como parte de la acción y nos confirma la escritura autobiográfica del cuento.

La señorita Fabiola, ex profesora del narrador se presenta, para Elmore, como la “transmisora de un bien” cuyo beneficiario es el narrador.<sup>125</sup> Fabiola sería el nexo, el vínculo afectivo con el pasado, ese recuerdo que emana en las circunstancias de melancolía y que hace bien al alma traerlo a la memoria. Fabiola sería, para Ribeyro, su más querida profesora y amiga.

---

<sup>125</sup> Elmore: 2002, 203

### 2.2.15.2. “Sobre las olas”

Esta historia es un fragmento de la vida de un joven quien, visitando una playa, ve a un hombre morir ahogado pero también a su abuela enferma vencer a la muerte.

El carácter autobiográfico de este cuento (aparte de la referencia que el mismo Ribeyro hiciera en sus diarios y a la que nos referimos en páginas anteriores), radica en la vida del tío Fermín, personaje real en la vida de Ribeyro:

Encontré una quincena de cartas con buenas y malas noticias. Entre las buenas lo bien que se presenta la adaptación al cine de “Fénix”, lo que me reportará unos 5,000 dólares. Las malas, la salud de mi tío Fermín, a quien se le ha declarado al parecer una cirrosis fulminante.<sup>126</sup>

La técnica temporal utilizada en esta narración es otra admitida en Ribeyro y en algunos de sus cuentos. Está fundada en la referencia a una sola parte de la vida de un personaje, no es un resumen de su vida sino una sola parte de ella. La misma estrategia (aunque no siempre los mismos juegos temporales en cada cuento) la encontramos en “Página de un diario”, “Los merengues”, “La botella de chicha”, “Dirección equivocada”, “Nada que hacer, Monsieur Baruch” y algunos más en los que un narrador se detiene en un punto de la vida de alguien para resaltar un suceso. “Sobre las olas” tiene como eje central una anécdota en la playa.

El narrador testigo que presencia cómo la muerte triunfa sobre quien no debe y cómo la vida se aferra a quien debería morir, es la parte central en el contenido de la historia. El tema de la lucha por vivir que el bañista tiene a lo largo de todo el cuento es el reflejo de la lucha que sostiene la abuela desde la casa y es una manera de ver la vida a través de la literatura. Pareciera que el narrador quisiera dejar en la imaginación del lector a la abuela desde la habitación gritando “¡Me estoy cansando!”, “¡Ayúdenme, por favor! ¡Hagan algo por mí!”, “¡Socorro, estoy cansada, me hundo!”, expresiones del bañista que desde el inicio del cuento se infieren en la enferma vida de la abuela.

---

<sup>126</sup> *La tentación del fracaso III*, 131.

Según lo referido por Pérez Esáin como técnica del contrapunto, la idea de unir dos historias en una sola es algo recurrente en Ribeyro. Ya lo vimos en “La piedra que gira”, donde se unen la historia de los viajeros y la de los hermanos en su juventud. Lo que queda claro en esta técnica es que siempre hay un elemento que enlaza, que en este caso, es el sobrino.

La pequeña parte del relato contada usando un resumen se cierra, en el último párrafo, utilizando una escena, algo también muy típico en Ribeyro. El último párrafo narra con más detenimiento el momento en el que el joven se reencuentra con su abuela. Como siempre en Ribeyro, se pretende lograr el mayor dramatismo experimentando lo narrado como vivencia propia, pues las dos últimas líneas determinan la conexión mental que movió al narrador a entrecruzar las dos historias; es decir, se plantea el verdadero motivo del contrapunto narrativo:

En la cama distinguí a mi abuela, pero no exangüe ni rígida, sino recostada en almohadones, sonrosada, sonriente, extendiendo ambos brazos hacia nosotros, como si emergiera triunfal en la cesta de una ola (507).

## **2.2.16. 1977: París y Alemania**

### **2.2.16.1. “El embarcadero de la esquina”**

En “El embarcadero de la esquina” son evidentes los saltos temporales, y aun espaciales. La historia comienza narrando la vida de Ángel, un hombre maduro, de más de treinta años, a quien su padre no deja salir de casa y para evitarlo le esconde la ropa. Desde el inicio el lector puede asumir que se trata de alguien privado de cordura, más aún si tiene hábitos como matar a una gallina haciéndola girar en el aire.

Luego el relato salta bruscamente hacia la historia de los ex alumnos promocionales, técnica poco utilizada en Ribeyro, que podría desubicar temáticamente al lector pero también crear en él expectativa por saber cómo se enlazan ambas historias, algo que sí es común en nuestro autor. Son tres los saltos temporales desconectados desde el punto de vista asunto pero luego, en el cuarto, las historias se unen con el encuentro entre Ángel y los amigos de su promoción.

Es importante resaltar tres aspectos en el relato. En primer lugar se puede afirmar que el tema de los “marginados” aparece con claridad. Es una constante en Ribeyro poner en condiciones sociales, económicas o morales de inferioridad a sus personajes: Ángel Devoto es un personaje que raya en la demencia y que, en la mayor parte de la narración aparece ebrio.

El segundo aspecto es el hecho de cómo se ha dado palabra al pensamiento de un alcohólico, cómo se ha penetrado en la “razón” de un ebrio para narrar desde allí a tal punto que él confunde la realidad con un mundo de doncellas, enanos, reyes y bufones.

En tercer lugar la técnica antes denominada contrapunto es la escogida en este caso: dos historias que se cuentan por separado y que en un punto llegan a unirse, normalmente mediante un elemento conector. Estas dos historias son la de los ex alumnos que celebran sus veinte años de haber salido del colegio y la del loco Ángel que vaga errante por las calles de Lima. Pero, a diferencia de otros cuentos de historias paralelas, en este los saltos temporales anteriormente referidos resultarían tan rápidos y repentinos debido a que el cuento carece de elemento conector. Ángel es un personaje de la primera historia pero no une los relatos porque, cuando se narra el reencuentro de los promocionales en el chifa, Ángel no está presente ni es parte de esta historia, sino que durante estos momentos está totalmente ajeno a ella y sólo aparece después. Tampoco se puede pensar que el colegio sea lo que unifique los eventos porque el hecho de que todos hayan pertenecido a un mismo centro de estudios no traba los sucesos incorporándolos en unos solo. No hay nada en realidad que los trabe (sino hasta el momento del encuentro de Ángel con el grupo); por esto las acciones se suceden separadamente y aquí radicaría la explicación a cuatro saltos temporales bruscos. Según Pérez Esáin, Luchting afirma que este es uno de los cuentos menos logrados, (pues su estructura contrapone clisés sobre los poetas y sobre los burgueses continuamente). Sin embargo, como anota el propio crítico alemán, para Ribeyro, por su estructura, era uno de sus preferidos de Silvio en *El Rosedal*<sup>127</sup>. Lo que puede haber llevado a Luchting a tales comentarios pudo ser la repentina secuencia temporal.

---

<sup>127</sup> Cfr. Pérez Esáin: 2004, 192.

### 2.2.16.2. “Té literario”

Cronológicamente podemos afirmar que “Té literario” anticipa imperfectamente la novela “Crónica de San Gabriel” escrita por Ribeyro en el año 1957 cuando se encontraba en Alemania. La historia de esta novela se enmarca en una hacienda de la sierra peruana y la acción trata en parte sobre la relación de dos adolescentes, Lucho y su prima Leticia. El mismo autor se refiere a ella en una conferencia dictada en Lima el 26 de abril de 1984: “sin ningún propósito deliberado de escribir nada largo empecé a contar unas vacaciones que había pasado de adolescente en la sierra”<sup>128</sup>.

Más adelante añade: “pero esta novela transcurre en una hacienda como la que yo viví en esa época, que era una verdadera fortaleza”<sup>129</sup>.

La referencia a *Tormenta de verano*, novela que veían las señoras de la casa en el cuento, nos remite a *Crónica de San Gabriel*:

–Lo que más me intriga es el final (...) ¿estaba o no Leticia enamorada de Lucho? (...)

–Yo no veo nada de confuso...–dijo Sofía–. Si es clarísimo que Leticia estaba enamorada de Lucho. Lo que pasa es que nunca se lo dijo, por orgullo (610).

Más adelante se lee: “–Pero en fin, ¿de qué se trata la novela? –preguntó Gastón–. Hasta donde leí, era algo que pasaba en una hacienda” (610).

Por lo tanto, podemos asumir que Alberto Fontarabia, el tan esperado escritor que nunca llegó, sería el propio Julio Ramón Ribeyro quien se da el lujo de mirar desde fuera a sus lectores e interpretarlos según su óptica.

Por otro lado, sabemos que el cuento fue escrito bordeando el mes de diciembre en el año 1978, pues en sus diarios Ribeyro escribe:

En vano he tratado de escribir en estos últimos días algunos cuentos para arrancarle a 1978, in extremis, algún fruto. Pero nada. Pataleo ahora, luego de mi “cuento mínimo”, en un “cuento medio”, diálogo idiota de varios idiotas sobre un autor invisible que debe ser también un idiota, aunque en

---

<sup>128</sup> Fuentes Rojas: 1994, 131.

<sup>129</sup> Fuentes Rojas: 1994, 132.

realidad soy yo, pues lo que hacen los personajes es comentar muy ligeramente una novela mía. “Té literario”.<sup>130</sup>

El cuento pertenece al conjunto de “Sólo para fumadores” publicado en 1987. El relato tiene su base en el diálogo y poco le queda al narrador para explicar, ya que la mayoría de las intuiciones estarán determinadas por el lector. Por esto afirma Pérez Esáin: “«Ausente por tiempo indefinido», representa el análisis de la fuerza creadora y su sentido desde el punto de vista del escritor. «Té literario» la representa desde el lado del lector”.<sup>131</sup>

El pequeño fragmento de la vida de las personas es detallado utilizando mucho diálogo que permite al lector interpretar lo íntimo de los personajes. El cuento transcurre en tres horas y está organizado en escenas que constituyen un resumen. Esta es una técnica recurrente en Ribeyro: usar las escenas dialogadas para resumir una sola anécdota. La vemos, por ejemplo, en “Los merengues”, “La botella de chicha”, “Dirección equivocada”, “La piedra que gira” y “Sobre las olas”, cuentos que sobresalen en este análisis por el dinamismo que aporta la presencia de diálogos. Sin embargo, en los cuentos antes mencionados, el diálogo no impide la presencia omnisciente u observadora del narrador, quien, desde su punto de vista, determina las inferencias en el lector. En este cuento los diálogos han sido utilizados a propósito para “esconder” al narrador y con ello “esconder” las percepciones del propio autor quien, desde sus personajes, interpreta su manera de observar su mundo de escritor famoso.

En este sentido se observa con claridad que muy pocas veces interviene el narrador: para ser exactos, son dieciséis las intervenciones de quien narra la historia y, siguiendo los patrones de extensión de la edición de *Cuentos completos* que estamos trabajando, se puede afirmar que este cuento no es uno de los más breves.

---

<sup>130</sup> *La tentación del fracaso III*, 263.

<sup>131</sup> Pérez Esáin: 2004, 160.

## 2.2.17. 1984: París

### 2.2.17.1. “Sólo para fumadores”

Esta impresionante narración de la vida de un fumador empedernido relaciona muy claramente la vida de Ribeyro y los sucesos del cuento, por eso se afirma que posee una estructura autobiográfica que en gran medida grafica la vida real del autor. Por ejemplo, una de las anécdotas que plantea su diario y que coincide con un acontecimiento del relato es la de su convivencia con la pareja de obreros en Munich:

10 de noviembre (de 1955). Es curioso: estar en este momento en Munich, en casa de una modesta familia de obreros, muy lejos del centro de la ciudad, en una habitación luminosa hasta donde llegan los ejercicios de piano de una niña bellísima, nada de esto me llama la atención.<sup>132</sup>

Otra coincidencia sería la venta de sus libros para conseguir cigarrillos, escrita también en sus diarios:

14 de diciembre. 11 de la noche (de 1955). *Le grand Meaulnes* de Alain Fournier, *Dominique*, de Fromentin y el *Benjamin Constant* de Du Bos, se convirtieron en un vaso de leche y un paquete de cigarrillos Gauloises.<sup>133</sup>

De la misma manera las aventuras con Panchito, personaje de *Solo para fumadores*, quedaron registradas en sus diarios junto a la frase de André Gide que hiciera luego suya “escribir es para mí un acto complementario al placer de fumar”:

29 de abril (de 1956). Con los últimos veinte francos que me quedaban he comprado cigarrillos. Tanto peor, y como escribir es para mí un acto complementario al placer de fumar, seguiré escribiendo la historia de Panchito y de su padre, que anda por buena vía. Mi Manual de Fotografía duerme sobre la mesa. Perduran las malas costumbres literarias.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> *La tentación del fracaso I*, 104.

<sup>133</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 143.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 142.

Así también el trabajo que realizó como *ramassage*, que, de igual modo, aparecerá en sus diarios:

2 de octubre (de 1955). He pasado esta semana haciendo *ramassage* de periódicos viejos por las calles de París. Este tipo de trabajo, el único que pueden hacer los estudiantes extranjeros que residen en París, no me ha parecido tan fatigoso y destructor como hace un año, esa memorable tarde en que me “hice” íntegramente el boulevard des Gobelins. El trabajo físico es además para mí, desde el punto de vista moral, un poderoso reconstituyente. Rendido de fatiga, tengo sin embargo el consuelo de no haber desperdiciado mi tiempo, de haberme “ganado el pan de cada día”.<sup>135</sup>

Este es uno de los cuentos que más se acerca a la autobiografía, aunque el propio autor no lo haya expresado así en la publicación que hiciera del cuento en 1987.

Para Minardi, “la imagen que el narrador nos quiere dar no es tanto aquella del fumador encallecido que siempre ha sido, como sí aquella del escritor reflexionando sobre su ‘materia prima’. No en vano, en las últimas líneas del cuento, cita nombres de otros escritores amantes de fumar”.<sup>136</sup> Para Elmore, por el contrario, el cuento sí reflejaría la historia de un personaje y su adicción:

El recurso a la autobiografía no supone en “Solo para fumadores” la exhibición espectacular o el desmenuzamiento analítico del yo; más bien, lo que ocurre es un astuto y drástico recorte del espectro de la experiencia a un solo aspecto: la adicción al tabaco.<sup>137</sup>

Si hacemos un análisis nos daremos cuenta de que en el cuento hay una constante: la presencia de una nueva marca de cigarrillos siempre se ubica en un nuevo tiempo o época y va acompañada de un recurso temporal con una referencia autobiográfica que entreteje la historia. La secuencia se podría organizar de la siguiente manera:

---

<sup>135</sup> *La tentación del fracaso I*, 96.

<sup>136</sup> Minardi: 2002, 108.

<sup>137</sup> Elmore: 2002, 226.

1. Se inicia con una analepsis que nos remonta a los catorce o quince años del personaje, (año 1943, aproximadamente, en la vida de Ribeyro) época en que éste comienza a fumar cigarrillos de marca Derby.

2. Luego, en la Universidad Católica (Facultad de Letras), escaso de recursos económicos, pasará a fumar Chesterfield, Inca y los cigarrillos de tropa regalados por un tío militar. En este punto se inserta una digresión sobre la herencia que nos dejan los antepasados, haciendo referencia a su padre y tíos y a sus vidas de fumadores empedernidos.

3. Ya en la universidad, en la Facultad de Derecho fumará los Lucky, a lo que se sumará una pausa para describir su vida universitaria en torno al vicio.

4. Luego en Europa (España), lo encontramos fumando Bisonte. Esta narración se enriquece con una digresión sobre el vicio de algunos escritores que fueron punto de atención en sus horas de lectura.

5. Mudado a París, el personaje se inclinará por el consumo de los cigarrillos llamados Gauloises. En este punto una pausa nos remonta a un esclavo de la adicción por el cigarrillo que llega a límites como el tener que vender sus libros, que buscar en el suelo o mendigar para obtener, no un plato de comida –elemento que también le hacía mucha falta- sino un cigarro.

6. Posteriormente, trabajando en París, fumará Pall Mall. Esta marca llega a él por medio de Panchito, amigo pasajero y delincuente, a quien se describe por medio de una digresión en la narración.

A partir de este momento el relato se vuelve muy descriptivo, la presencia de pausas se hará más frecuente y, unida a las futuras digresiones, la narración no pierde la linealidad que mostró desde el inicio.

7. El Muratti, el Belga, la pipa y los cigarros alemanes (específicamente el Rothaendhel) serán sus próximos productos de compra en Amsterdam, Amberes, Londres y Munich respectivamente. En esta última ciudad, donde estudia becado, le sucederá una anécdota que narra mediante una pausa: el hecho de quedarse sin dinero y ser ayudado por el señor Trausnecker a quien, posteriormente devuelve el favor evitando un incendio y una inundación de su casa.

8. Los Camel serán su siguiente marca de cigarrillos, que consume en Ayacucho cuando trabaja de profesor en Huamanga. Nuevamente el narrador hace uso de una pausa para detener el relato y contarnos su deseo de

abandonar el vicio cuando, estando muy mal de salud en su cama, tira los cigarrillos por la ventana para luego correr a buscarlos.

9. De regreso en París y trabajando como periodista en la agencia France Presse consume el famoso Marlboro. En esta parte del relato comenzarán los constantes internamientos del narrador en las clínicas y hospitales a causa de su úlcera estomacal producto de su adicción al cigarro. Estos sucesos también serán contados mediante pausas narrativas.

10. La última marca mencionada en el relato se llama Dunhill, cigarrillos que el protagonista consume estando en Cannes en un tratamiento para dejar de fumar recomendado por el médico. Ahí se retrasa el relato con una pausa que alude a su internamiento en una clínica de recuperación para enfermos terminales, donde el protagonista valora la vida, reflexión que en realidad durará muy poco.

11. Por último, estando en la Vía Trágara en la isla de Capri en Italia, vemos al protagonista de cincuenta y cinco, quien, a pesar de toda esta dura historia, sigue fumando.

Podemos recapitular entendiendo el uso de pausas y digresiones constantes para retardar un sencillo relato de la vida de un fumador. Sencillo porque, si atendemos al eje del cuento, la historia se centra en los cigarrillos como elementos destructivos en la vida de una persona (aunque haya digresiones que lleven al protagonista a reflexionar sobre los placeres que puede causar el tabaco), pero, al mismo tiempo, el foco narrativo pincela la vida de un hombre adicto al cigarro. Las técnicas del orden temporal configuran la historia, añadiéndole protagonismo a un *objeto* llamado cigarro y ubicándolo por encima de un *sujeto*. Nuevamente un elemento, el cigarrillo, se relaciona con un ser humano. La misma técnica de referir elementos e insertarlos siempre con algún sentido en la vida de los marginados sociales. Esto no es raro ni novedoso tratándose del cuento, lo típico en Ribeyro es otorgarle estos objetos a los marginados de la sociedad.

Sin embargo, los nombres de las marcas de cigarrillos tienen su función narradora de manera simbólica. Bisonte es una marca de cigarrillos española, y el bisonte es un primo cercano de los toros, animales con que siempre se relaciona, debido a las corridas de toros, a los españoles. Además el bisonte es violento y vehemente, como el carácter de los españoles según Ribeyro (ya se refleja este pensamiento ribeyriano en el cuento “Los españoles”). Gauloises es una marca francesa que significa “galos” (los

primitivos habitantes del país). Ribeyro fuma Camel en Ayacucho, región donde hay gran cantidad de alpacas y llamas, que como sabemos, son camélidos. Posiblemente el autor no fumaba estas marcas en realidad, lo importante es la consonancia con el espacio en el que lo hace, o la acción que transcurre, por ejemplo, los juegos de palabras con M-a-r-l-b-o-r-o que manifiesta en su cuento anticipan su enfermedad posterior, que casi le lleva a la muerte.

La narración, como todas las de Ribeyro, necesita de un eje semántico. En este caso el cigarrillo es la “idea” que une los párrafos del relato, el tejido sobre el que el narrador basa toda su historia.

El cuento sigue siempre una temática lineal (y temporal si nos remitimos a la vida real de Ribeyro pues ese sería el orden en el que recorrió Europa): se inicia con un solo cigarrillo: “no guardo un recuerdo muy claro, salvo del primer cigarrillo que me fumé, a los catorce o quince años” (573) y termina de la misma manera, como si el fin de la historia se uniera al fin de su vida de fumador, cuando se lee “Veo además con aprensión que no me queda sino un cigarrillo” (595), dando la impresión de que el cuento se cierra en un mismo círculo temático, aunque a continuación la última línea dirá “de modo que le digo adiós a mis lectores y me voy al pueblo en busca de un paquete de tabaco” (595), con lo que se expresa la continuidad de la acción y del vicio que lo acompañara a la muerte.

#### **2.2.18. 1986: París: “Relatos santacrucinos” no fechados**

Los relatos santacrucinos aparecen por primera vez hacia 1986. Ribeyro los escribiría de forma desordenada a lo largo de toda su vida pero los publicó juntos. Los temas de estos relatos responden al mismo espacio, Santa Cruz; la misma época, su niñez y juventud, y los mismos temas, la desaparición de la infancia. Podríamos afirmar en Ribeyro siempre ha conservado un “niño” dentro de sí, pero aquel de sus “días dorados” como él mismo los definió<sup>138</sup>. Por otro lado, los relatos santacrucinos contienen los recuerdos de su infancia más saltantes y trascendentales:

Pero sospecho que dentro de todos nosotros hay más gente además de ese niño. Porque conservan hasta los recuerdos

---

<sup>138</sup> Coaguila: 1995, 25.

más lejanos y olvidados. Y a veces esto no es una cuestión puramente proustiana. Un color puede hacerte revivir grandes escenas de tu infancia. Una vez, en Bélgica, hace ya muchos años, vi desde un tranvía un aviso comercial que tenía los colores ocre y verde. Esa especie de asociación cromática me hizo recordar los cuartos, las paredes, mis amigos, mis tías de esa época, mi abuela dormitando”.<sup>139</sup>

En la edición de Alfaguara, que él mismo preparó, los relatos santacrucinos están al final, básicamente porque nuestro autor quería terminar sus cuentos completos con “Los otros”, el último de los relatos santacrucinos. Al respecto Elmore comenta:

Si bien entre *Los gallinazos sin plumas* y *Relatos santacrucinos* hay notables divergencias de poética, estilo, temática, actitud del narrador y modo de referencia, los cuentos del volumen neorrealista y las crónicas nostálgicas del conjunto final se desarrollan principalmente en los vecindarios mesocráticos y los arrabales del Miraflores del siglo XX”.<sup>140</sup>

Otros críticos ribeyrianos<sup>141</sup>, como Ricardo González Vigil, afirman que los relatos santacrucinos, incluyendo “Solo para fumadores”, colocan al centro la remembranza autobiográfica hasta tal punto que las alteraciones en la ficción no destruyen la impresión, en el lector, de que estamos ante acontecimientos de su vida real.

### 2.2.18.1. “Mayo 1940”

“Mayo 1940” pertenece al conjunto “Relatos santacrucinos” publicado en el tomo IV de “La palabra del mudo” cuya primera edición (de Milla Batres Editorial) data de abril de 1992. Sin embargo “Relatos santacrucinos” nunca fue publicado independientemente sino dentro de la colección de cuentos, como se ha mencionado anteriormente.

---

<sup>139</sup> Coaguila: 1995, 22.

<sup>140</sup> Elmore: 2002, 21.

<sup>141</sup> “Ribeyro autobiográfico”, Ricardo González Vigil en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*; Ismael Márquez y César Ferreira; 1996, 304.

El terremoto que se narra en el cuento se produjo el 24 de mayo de 1940, a las 11:35 de la mañana, y asoló Lima, la Provincia Constitucional del Callao y zona costera del departamento de Lima, en Perú. Hubo también un maremoto (conocido hoy como *tsunami*). El sismo fue sentido desde Guayaquil (Ecuador) en el norte hasta Arica (Chile) en el sur. En la realidad ha sido el terremoto de mayor magnitud que afectó a Lima en el siglo XX y el segundo desde la fundación de la ciudad, después del de 1746. Las informaciones de la prensa sobre el sismo que remeció Lima aquel día lo describen elocuentemente: “A esa hora un sordo rumor anunció la llegada del fenómeno, el que continuó con extraordinaria violencia hasta sacudir las paredes de los edificios. Segundos más tarde era fácil advertir cómo las molduras, cornisas y aplicaciones se desprendían de las casas para caer con impresionante estrépito. A la vez se levantaba una polvareda, consecuencia del material arrancado de las construcciones de quincha y tierra” (Diario *El Comercio* de Lima).<sup>142</sup>

Podemos observar que las descripciones hechas por uno de los medios de información más confiables y conocidos del Perú coinciden, en exactitud hasta cierto, con las hechas por nuestro autor en “Mayo 1940”, y es que Ribeyro ha vivido de cerca esta anécdota pues tenía ya diez años. Podríamos afirmar que, si bien es cierto que la macroestructura narrativa prima y ejerce acción, es la descripción la que dota al cuento de significado. Sería casi imposible narrar los sucesos sin que las descripciones permitan al lector imaginarse los ambientes. Pérez Esáin afirma al respecto que, en este sentido, sería la misma ciudad la protagonista de la historia:

En el cuento, el protagonista no es tanto Ribeyro personaje, pues éste, como en la mayor parte de los cuentos evocativos, actuaría de mediador. El protagonista sería el barrio y por extensión la ciudad, o yendo más lejos, la sociedad limeña y más aún la peruana.<sup>143</sup>

El discurso está movido por saltos temporales planteados con el fin de retroalimentar constantemente al lector e inclinar su ánimo hacia la lectura. Por ejemplo, el primer y extenso párrafo, una descripción de la mañana previa al terremoto, está seguido de una analepsis con la cual se

---

<sup>142</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Terremoto\\_de\\_Lima\\_y\\_Callao\\_de\\_1940](http://es.wikipedia.org/wiki/Terremoto_de_Lima_y_Callao_de_1940)

<sup>143</sup> Pérez Esáin: 2005, 176.

recuerda “el día anterior”, cuando hubo un “tren de fuego” que “según los limeños es el anuncio de hechos fastos o nefastos”. A continuación se anticipa lo que sucederá por medio de una prolepsis donde se cuenta que “Nuestra sirvienta diría luego que esa mañana Tony y Rintintín ladraron más de la cuenta” (682), para luego retornar a la narración de la mañana del terremoto donde la historia se detendrá por un largo instante.

Es interesante apreciar que Ribeyro le da, como hemos advertido anteriormente, más espacio a las descripciones dinámicas que a las estáticas, prefiriendo presentar la esencia de la cosas en movimiento, como si el lector estuviera apreciando una escena cinematográfica. “Mayo 1940” no es relato puro sino que el escritor al relatar va describiendo y enumerando acciones como si quisiera hacer vivo, material e ilusionante el terremoto para los lectores.

En casi todos los “Relatos santacrucinos” se desarrolla un tema que previamente ha sido introducido por pausas. También casi todos los demás relatos han centrado la historia en un elemento<sup>144</sup> que tomará protagonismo a mitad o a finales del relato, debido a la previa desaceleración o dilatación temporal.

La narración de “Mayo 1940” se inicia la misma mañana del terremoto, a la que nos remiten los marcadores temporales (“Era una mañana soleada, límpida”, 681). Sin embargo, es tan real la descripción de Lima durante “esa mañana”, que podría decirse que le resultaría fácil a cualquier lector desconectarse del tiempo del discurso para centrarse en el discurso en sí, por lo que el narrador, más adelante, necesitará volver al lugar y situación en la que inició su relato expresando: “En fin, esa mañana límpida y soleada era...” (681).<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Por ejemplo “Mayo 1940” está referido al terremoto de ese mismo año pero antes de llegar al meollo de este tema el autor nos ubica en la historia con amplias descripciones de los lugares o constantes pausas temporales que retardan la llegada al tema central.

<sup>145</sup> A este tipo de recursos nos referíamos cuando anteriormente afirmamos que las pausas y ampliaciones narrativas de los “Relatos santacrucinos” pretenden extender el relato para lograr una mayor expectativa e interés en vista de que el elemento central de estos cuentos son pasajes de la misma vida de Ribeyro, es decir, elementos tan cotidianos y naturales que solo podrían adquirir vida y emoción con las técnicas y recursos narrativos como los que el autor ha utilizado.

El núcleo del asunto no llegará aún. Después de esta gran pausa descriptiva el narrador nos llevará, mediante una analepsis, a lo que sucedió un día antes a esa mañana y así se leerá: “Y sin embargo, el día anterior...” (681).

Cuando el lector piense que llega el tema se dará con la sorpresa de que el narrador lo sigue retardando aún más. A continuación una prolepsis nos llevará, por un instante, a lo que sucederá después sin que sepamos qué va a pasar: “Nosotros tampoco vimos ni presentimos nada. Nuestra sirvienta diría luego que esa mañana Tony y Rintintín ladraron más de la cuenta” (682), creando de esta manera más expectativa.

Después de esta prolepsis se retornará al tiempo presente: “pero no pudimos corroborarlo, pues estábamos a esa hora en el colegio” (682) y las referencias a las clases del colegio retardarán por última vez el tema central.

Al fin y casi a mitad del cuento se llega al terremoto, asunto o materia principal del cuento.

Esta retrospectiva hace aun más interesante y ansiada la llegada del terremoto como tema central.

Más adelante, nos encontramos con una digresión que merece ser comentada. Cuando se está narrando la secuencia en la cual la madre enciende la segunda vela a la imagen de la Inmaculada se lee:

(...) había encendido una segunda vela en su tocador (ante esa imagen de la Inmaculada que años más tarde me negó el único milagro que le pedí) y se devanaba los sesos para saber cómo podría hacer para llegar a la oficina de papá (684).

La forma cómo se plantea esta prolepsis (como una digresión) nos remite a un Ribeyro desesperanzado y melancólico que ha buscado en alguna oportunidad de su vida a la Divina Providencia y no la ha encontrado; un Ribeyro que en cuestión de segundos quisiera hacer una revisión ligera y final de lo que ha vivido, para luego conectarnos temporalmente con un desenlace narrativo que se une, de alguna manera, al comentario de la Inmaculada.

Es así que después de este comentario la narración retorna, como vemos en el fragmento antes citado, al mismo tiempo de la mañana del terremoto y, en el final del cuento, una nueva anticipación unirá las dos épocas futuras por medio de otra prolepsis:

Solo con el correr de los años nos daríamos cuenta que ese terremoto que no destruyó nuestra casa había removido el fondo de los seres y de las cosas, que ya no volvieron a ser lo mismo. Fue como una señal que marcó una fractura en el tiempo (685).

### 2.2.18.2. “Cacos y canes”

Es otro de los cuentos pertenecientes a “Relatos santacrucinos” en los cuales se narra una parte en la vida de Ribeyro y a la que se pretende dar cierto realce narrativo alargando y anticipando datos históricos. Relata la historia de los constantes robos en Santa Cruz y, a causa de ello, la llegada de dos perros, Tony y Rintintín, a la casa del narrador.

El cuento recrea elementos antes vistos en “Los eucaliptos” y es importante hacer la conexión con este cuento que, según Pérez Esáin, alimenta la interpretación de “Cacos y canes”:

(...) apuntar a las referencias caninas de «Los eucaliptos» no es un asunto menor. Por medio de esas referencias en el *incipit* de este cuento se nos da una primera advertencia sobre el carácter complementario de ambos, pues «Los eucaliptos», con el que parece abrirse la corriente evocadora, relata una acción posterior a la «Cacos y canes», donde, sin embargo, se nos anticipan elementos configurales de ese cuento. Con ambos llegamos así a una dependencia circular y orgánica, donde la solución al problema expuesto en el segundo causa los sentimientos que motivan la escritura del primero, señalando de esta forma, al mismo tiempo, lo inevitable de esos cambios sociales, urbanísticos y, sobre todo, sentimentales.<sup>146</sup>

El relato se organiza en un resumen que desarrolla seis aspectos: 1) una descripción de Santa Cruz, 2) los robos menores sufridos en la casa, 3) el robo mayor, 4) el sistema de alarma instalado por el padre, 5) la compra de una pistola vieja y 6) la conclusión final a la que llegó el padre después de vanos intentos. Estos seis aspectos se repliegan en torno al tema central que

---

<sup>146</sup> Pérez Esáin, 2005, 178.

es la llegada de los perros. Sabemos que se trata del tema central por dos indicios: el título del cuento y las marcas enfáticas como: “Y fue así como llegaron los canes a la casa” (688).

Antes de que el relato se centre en los perros de la casa de Santa Cruz, el lector se entretiene con una breve reseña sobre algunos robos pequeños en la casa y uno de mayores proporciones, la visita del inspector Fontana (quien apareció en la escena para investigar el robo) y su familia. A partir de aquí comienza la narración central: los canes y su admisión en la casa.

A medida que se refiere lo sucedido pareciera que el tema de los perros queda atrás y el relato deriva hacia la creatividad del jefe de la familia para protegerse de los ladrones. El enfoque que el narrador-autor le da al relato se ve influenciado por la importancia que tiene el padre en la vida del autor. Pareciera ser que, aunque el tema del cuento se inclina desde el título a la presencia de los perros, hablar de su padre significaba para Ribeyro dejar de lado todos sus pensamientos y voltear la acción. Es su padre quien anhela proteger la casa y es su filosofía la que resalta en el resto del relato, la que cuenta al fin y domina el cuento. Frases como: “Los perros por lo general se mueren antes que sus amos (...) de modo que uno se expone a tener muchos duelos en su vida” (689) o “(...) para proteger bienes o personas más útil que perros o pistolas era recurrir al animal que hay en cada uno de nosotros” (690) ilustran el deseo de Ribeyro de mostrar cómo pensaba su padre y lo importante que fue para él su presencia, por lo cual no es de extrañar que la palabra “papá”, como nombre propio del personaje, se repita en este cuento veintiocho veces.

### **2.2.18.3. “Las tres gracias”**

Como en la mayoría de sus cuentos, Ribeyro relata una realidad observada desde una perspectiva que le otorga la lejanía temporal o espacial. Esta lejanía puede provocar que un narrador observador interprete la realidad y la transmita con subjetividad. Por ejemplo, “Las tres gracias” es la historia de tres mujeres loretanas que llegaron al mismo barrio de Santa Cruz. El relato se inicia con su llegada y finaliza cuando se van del barrio. Durante este lapso de tiempo se ha pretendido implantar en el lector una idea basada en los sentimientos del narrador y para ello el uso de técnicas descriptivas,

dirigidas por el modo de pensar y de sentir del narrador y no por el objeto en sí, configuran el asunto principal que son los personajes.

El cuento ataca el carácter chismoso del barrio que, sin pruebas claras, acusa a las tres hermanas de ser prostitutas:

Eran realmente irreprochables.

¿Por qué corrió entonces el rumor de que eran putas?

¿Qué certidumbre había?

¿Quién podía dar un testimonio?

Todo se basaba en una fina red de suposiciones (692).

Aunque la historia no confirma las actividades a que se dedicaban las tres mujeres, estas son descritas por el narrador con total simpatía y solidaridad, lo que nos hace pensar que, en realidad, el tema de la prostitución fue un mero chisme.

Por otro lado, las constantes descripciones subjetivas (porque gozaban del gusto y aceptación del narrador) como: “las tres eran jóvenes, guapas, fachosas”, “la segunda (...) era linda de rasgos y de figura”, “de piernas muy largas y perfectamente torneadas”, “usaba vestidos sedosos (...) que eran como una segunda piel sobre su piel” (691), “sensuales, muy maquilladas, tan animalmente atractivas” (692) inducen a la idea de que en el pensamiento del narrador las mujeres eran simples víctimas de las habladurías. Quien cuenta la historia vivió encantado por ellas y por esto siempre rechazó los chismes que sobre ellas se creaban.

#### **2.2.18.4. “El señor Campana y su hija Perlita”**

Es un cuento que da a conocer las visitas de un falso cómico circense y su acompañante, a quien presentaba como su hija, al colegio Marista una vez por año. Conocidos siempre como el señor Campana y su hija Perlita, ambos sujetos develarán casualmente su relación amorosa ante el narrador y su hermano sin que esto implique escándalo público pero sí un gran impacto en la vida de los adolescentes.

El título de un cuento trata de reflejar el asunto central, en la mayoría de los casos, sin embargo, esto no quiere decir que el título abarque solo un asunto. Los títulos refieren un tema y nos encaminan hacia él pero la historia, como en la mayoría de “Relatos santacrucinos”, toca aunque sea superficialmente otros temas.

En este cuento, en el cual el fondo es el romance entre los dos protagonistas, la acción se ubica en un contexto escolar que sirve para comentar algo de la vida de Ribeyro en el colegio Marista. Por ello sabemos por ejemplo, que era un colegio católico en donde se celebraba el mes de María (“las bancas de madera alineadas en dos largas filas... como durante el mes de María”) y que estaba dirigido y regentado por curas (“el director tomó la palabra para recordarnos que el señor Campana y su hija Perlita venían de España”, “luego el hermano Jaime nos hizo poner de pie”) (695).

Hay varias pausas y digresiones, en la primera parte del cuento, que dilatan el tiempo del discurso. Antes de contarnos que el señor Campana y Perlita eran amantes, el narrador nos dice de dónde venían, nos remite un tanto a las actividades de estos dos personajes cuando iban al colegio Marista, nos da a conocer cómo era su participación, describe mediante retratos a sus protagonistas y, por último, describe la obra que presentaban. Casi al final de la historia (como en la mayoría de los “Relatos santacruceños”) se descubre el punto central: “ Nunca más regresaron (...) Pero la verdadera razón la descubrimos por azar” (696).

Y a continuación se nos narra el momento en el que Campana y Perlita son encontrados por el narrador y su hermano en un cine limeño. En esta circunstancia se ambienta la acción en una escena dialogada:

–Si te menearas así, mi vida.

–Déjame, golfo, que estás apestando a tabaco.

–Quien habla de tabaco, si te robas los pitillos de mi chaqueta.

–No veo las horas que termine esto, ya estoy harta de tus viajes.

–Sólo nos falta el colegio San Carlos, tal vez los Salesianos y, ¡up!, hasta México esta vez.

–Es la última vez que vengo contigo.

–Sí, ahora me lo dices, luego me rogarás para que te traiga.

–¿Rogarte yo? Lo habrán hecho otras de tus mujeres, payaso.

–Y me sales con chulerías, además, yo que te he sacado del fango (697).

La escena deja en claro el punto culminante del relato. Ni siquiera es necesario ponerlo en boca del narrador, solo le bastó un final y breve comentario que dejará al descubierto su decepción: “los vimos desaparecer

en el vestíbulo de un hotelito de mala muerte, pobres, ridículos amantes” (697).

#### **2.2.18.5. “El sargento Canchuca”**

“El sargento Canchuca” cuenta las anécdotas de la familia cuando el padre decide someterlos a un tratamiento de vitaminas intravenosas durante un invierno, proceso que sería dirigido por el sargento Canchuca.

Nuevamente nos encontramos ante un relato en el que Ribeyro gusta de dar a conocer los pensamientos de su padre y la filosofía que aplicó a su familia. Desde el inicio el narrador utiliza dos elementos muy conectados entre sí y arraigados en la vida personal de Ribeyro: “papá” y “obligación”: “Desde muy niños papá nos había obligado a tomar cucharadas de Emulsión Scott y de aceite de hígado de bacalao, dos celebrados y nauseabundos tónicos de la época” (698).

Las imposiciones que debía aplicar el jefe de esta familia siempre fueron, según las narraciones santacrucinas, un amén. Es claro que son pocas las personas que soportan con buen ánimo una inyección sin embargo en el relato no se describe ni se narra alguna reacción de oposición o resistencia a la orden del padre porque se asume que sus designios eran ley. Desde esta perspectiva podemos entender que el padre de Ribeyro era, realmente, una autoridad en casa.

De otra parte, “El sargento Canchuca” es, para Elmore, “la evocación liviana y caricaturesca de un tipo urbano que proviene de las clases subalternas. Sin embargo, el relato no es un homenaje al costumbrismo, sino una exhibición esclarecedora de sus premisas (...) el hazmerreír se convierte, súbitamente, en el héroe entre conmovedor y grotesco de un melodrama”<sup>147</sup>.

El relato se inicia recordando la niñez y culmina en una primavera de los adolescentes, con la descripción de la muerte del sargento. Durante este lapso de tiempo han pasado sucesos respecto de las inyecciones de invierno aplicadas por Canchuca. El narrador es un personaje testigo de los eventos que utiliza algunas analepsis para evocar datos que explican el presente. Por ejemplo, la retrospección referida a la salud del padre:

---

<sup>147</sup> Elmore: 2002, 243.

(...) papá se excluía de este proyecto por considerar que su edad había ya pasado. Siempre se quejó que de niño había estado mal atendido y sobre todo mal medicinado, de allí que sufriera todas las enfermedades del mundo y llegara a los cuarenta años convertido en un hombre enclenque y achacoso (698).

La referida a la llegada del sargento Canchuca:

Fue así como días más tarde el sargento Canchuca hizo su aparición en nuestra casa.

Nunca olvidaremos ese día. Se nos había anunciado su llegada a las seis de la tarde y desde mucho antes andábamos inquietos por la casa (698).

Además, el cuento está nutrido de pausas y digresiones sobre el aspecto físico del sargento y las burlas que los hermanos hacían de él. Estos recursos temporales sirven para extender la historia.

Pero el narrador selecciona otras estrategias para manifestar el verdadero meollo del asunto. El tema central, que siempre está conectado con el título, se expresa mediante una escena. En este caso, es una escena la que narra el momento en el que el sargento llega a casa y realiza la primera sesión de inyecciones a los familiares, donde la primera en aplicárselas fue la madre. Posteriormente continuarán los resúmenes para llegar, al final, a concluir con la muerte inesperada del sargento Canchuca.

#### **2.2.18.6. “Mariposas y cornetas”**

Es el segundo cuento (dentro de la colección de los ochenta y siete) en el que Ribeyro utiliza un narrador en primera persona que hace referencia directa al lector; ya antes hemos visto una alusión al “tú” (que no es el lector sino Carmelo Rosa) en “Las cosas andan mal, Carmelo Rosa”. “Mariposas y cornetas” se inicia con una digresión sobre la época de verano en la que llegan las mariposas a la ciudad, luego se reflexiona sobre los placeres de la niñez y aquí se hace una seña al lector para volver a su propio pasado: “Si aguzas bien el oído escucharás venir las canciones de antaño, pero sobre todo escucharás el timbre de las cornetas” (704).

El centro del cuento, en este caso, es la atracción sentimental del flaco García hacia Frida, la nueva vecina procedente de Chile, romance que

surgió no en verano sino semanas antes de Fiestas Patrias en el Perú, es decir en otoño o invierno, por lo tanto la digresión sobre las mariposas que concluye en Frida nos informa que el cuento fue escrito durante un verano.<sup>148</sup>

Necesitamos saber que los acontecimientos que conectan la historia con el tema son la declaración del flaco García a Frida, por un lado, y luego, la esperada respuesta de Frida. Estos dos momentos constituyen el eje sobre el que se mueven los demás hechos y es la constante que ha venido desarrollando Ribeyro para presentar sus relatos autobiográficos: la contextualización de un momento en su vida.

El narrador primero se ubica en el verano en el que está escribiendo el cuento cuando la belleza de las mariposas, canciones y muchas otras cosas inundan la ciudad. Luego, movido por el comentario de las cornetas, se ubica en las Fiestas Patrias peruanas. Estos momentos lo llevan a recordar al flaco García, mientras que las mariposas, a la nueva vecina. Frida, a su vez, lo conecta con la pandilla del barrio y sus antiguos romances como el del flaco García con Chela Velarde o el del gordo Battifora con su hermana Mercedes. Posteriormente estos romances le recuerdan los intentos para lograr la admiración de las chicas ganando distintas pruebas de ingenio, agilidad y destreza; hasta que, al fin, el narrador se centra en uno de esos intentos que hace el flaco García para conquistar a Frida. Y así se llega al romance entre Frida y el flaco García, asunto central del cuento.

Este entrelazamiento de ideas y temas en “Mariposas y cornetas” confirman una vez más la técnica utilizada por Ribeyro que le sirve para narrar experiencias reales: varias pausas previas que contextualizan un breve tema central.

#### **2.2.18.7. “Atiguibas”**

Como en los anteriores cuentos autobiográficos, Ribeyro gusta de dar a conocer parte de su vida personal, en este caso, la época en la que

---

<sup>148</sup> Es probable haya sido escrito en Europa donde el mes de julio es pleno verano.

frecuentaba el estadio y los partidos de fútbol peruanos. De la misma manera utiliza la técnica de contextualización, es decir, trata de crear un entorno físico, lingüístico y social del cual depende el sentido y el valor de un hecho y trata de imponer un orden de composición en la narración de una parte de su vida.

La historia relata el entusiasmo vivido por dos hermanos cuando jugaba su equipo favorito en los estadios, lugar donde siempre se encuentran con un mulato que gritaba la palabra “Atiguibas” sin saber su significado.

Como ya se afirmó anteriormente, en otros cuentos ribeyrianos el hilo conductor está determinado por un elemento, material en la mayoría de ellos, como por ejemplo una insignia en “La insignia”, los dulces de merengue en “Los merengues”, un vestido en “Los españoles”, unos afiches en “Papeles pintados”, una botella con chicha en “La botella de chicha”, una piedra en “La piedra que gira”, un pisapapeles en “Ridder y el pisapapeles”, un ropero antiguo en “El ropero, los viejos y la muerte”, una biblioteca de libros en “El polvo del saber”, los cigarrillos en “Solo para fumadores”, un libro sin escritos en “El libro en blanco”.

En esta historia también hay un hilo conductor: un grito, presente en toda la historia. No afirmamos por tanto que el cuento trata del significado del grito, sino que se cuenta parte de la vida de una persona en la cual el grito ha marcado acontecimientos, espacios, actitudes y, en síntesis, ha sido el elemento unificador de diferentes épocas y circunstancias. Más que la historia de “algo”, es la historia de “alguien” basada en “algo”.

El narrador no llegará nunca a saber, a ciencia cierta, cuál es el significado del grito, aunque logra deducirlo por las circunstancias que le tocan vivir.

Una prolepsis organiza el relato (como en la mayoría de cuentos en los cuales Ribeyro tiene que abandonar el lugar y después retornar a él) creando un ambiente temporal resumido y dividiendo la historia en dos partes: la primera referida a la época “de niño y de muchacho” (710) y la segunda referida a la época cuando regresa de Europa “muchos años más tarde” (714).

En la primera parte se crea la expectativa y el interés por saber qué significado tiene “Atiguibas”, y toda la historia transcurre atendiendo al personaje mulato y a su intervención constante en los estadios de fútbol. La segunda parte pareciera ser una posibilidad razonable de conocer el sentido

de la palabra, pero es el narrador quien otorga al lector el goce de la interpretación: “Y creí comprender el sentido de esa palabra cuando al salir de la iglesia me sorprendí diciéndome que ese mulato pendejo me había metido su *atiguibas*” (715).

#### 2.2.18.8. “La música, el maestro Berenson y un servidor”

Este relato narra una parte en la vida de Ribeyro en la que nace y crece su gusto por la música clásica:

Para escribir yo necesito mi marco habitual –cigarrillos, vino, un sillón cómodo, a veces música, una ventana a la calle–. De otro modo me es imposible hacerlo.<sup>149</sup>

...

¿Puedo acaso ambicionar algo más? Una espaciosa habitación al abrigo de toda visita, cinco paquetes de cigarrillos sobre mi escritorio, una botella de cerveza bávara, dos preciosas walkirias que ingresan a mi cuarto sin hacer ruido y me sirven pasteles y sonrisas, una música adorable de violines vieneses y afuera, tras los cristales, una purísima nevada de invierno. El papel blanco, la pluma dócil, el espíritu despejado, ¿qué me falta para sentirme feliz?<sup>150</sup>

El cuento relata los momentos en que el narrador, ayudado y secundado por su amigo Teodorito, conoce a Hans Marius Berenson, ilustre instrumentista de la sinfónica de Viena que llega a Lima huyendo de la persecución nazi en Austria. Ambos muchachos entablan pasajera “amistad” con el músico pero sufrirán una gran decepción al enterarse de que el sujeto tenía inclinaciones homosexuales. Sin embargo, su apego por la música no decaerá.

Es pertinente recordar que en toda la cuentística ribeyriana se encuentran ejes temporales que configuran los relatos, es decir, nexos que hacen alusión al tiempo (como toda narración). Sin embargo, en la narración ribeyriana estos nexos se ubican siempre al inicio de los párrafos para ordenar, de alguna manera, la estructura temporal en la historia.

---

<sup>149</sup> *La tentación del fracaso II*, 177.

<sup>150</sup> *La tentación del fracaso I*, 109.

De esta manera, “La música, el maestro Berenson y un servidor” es un extenso resumen que contiene muchos nexos temporales en cada una de sus unidades textuales en las cuales, por medio de pausas descriptivas, se alarga el cuento pues cada párrafo ocupa cierta cantidad de tiempo tanto en la historia como en el relato.

No se podría afirmar que en este cuento se han trabajado lo que en este estudio hemos denominado párrafos constructores de resumen, pues si extraemos la idea inicial de cada párrafo la historia queda incompleta. Lo que sí se podría advertir es que esta misma idea al inicio de cada párrafo se amplía descriptivamente. Esta técnica se da a lo largo de todo el cuento y siempre, como es común en Ribeyro cuando utiliza juegos temporales, para crear la expectativa. Pareciera ser que el sustantivo, adjetivo, verbo o el sintagma principal del inicio de párrafo se describiera a continuación. Por citar dos de los ejemplos más representativos tomaremos la idea inicial primero del 7º párrafo, en donde se lee “Un domingo me decidí a acompañarlo” (717) y a continuación se describen y se narran los momentos en que el muchacho “acompaña” a Teodorito. Luego, en el 10º párrafo se lee al inicio: “Ésta no fue la única incidencia de mi pasión musical sobre mi vida” (719); y a continuación se narra la “incidencia de esa pasión musical” sobre la vida familiar, cuando Mercedes, la hermana del narrador, se encuentra ante la disyuntiva de escoger entre dos candidatos a novios y sus hermanos la persuaden de optar por Genaro, quien también era aficionado a la música clásica.

#### **2.2.18.9. “Tía Clementina”**

Este es un largo y extenso resumen de la vida de una persona en la que un narrador es testigo directo. “Tía Clementina” narra la vida de una mujer guapa e inteligente que, después de ser una solterona por varios años, se casa con un hijo único que tampoco había conocido el amor y mucho menos el matrimonio. Ambos dejan su soledad por diez años, tiempo que dura el matrimonio, y son, como nunca, felices. La dicha acabará con la muerte del esposo antes de realizar su soñado viaje a Europa.

El tema de la soledad es una constante en este relato (como en otros relatos ribeyrianos). Clementina, después de haberse dedicado a su madre siendo soltera, se casa y es feliz por un tiempo. El paralelismo que se genera

entre el tiempo de la historia, en la cual es feliz Clementina, y el tiempo del relato de esta parte, parece indicarnos que Ribeyro ha querido resaltar más la época de soledad de la tía frente a los años dorados que viviera. De esta manera podemos dividir el cuento en tres partes teniendo en cuenta el contenido de los treinta y seis párrafos:

- La primera parte, constituida por ocho párrafos dedicados al relato de la soltería de tía Clementina por cuidar a su madre, tener un trabajo y una vida rutinarios que la habían sumido en la amargura y en la vejez.

- La segunda parte en la que la historia da un giro radical para presentar a una tía Clementina un poco más rejuvenecida e ilusionada, ya casada, feliz y millonaria. Esto se relata en doce párrafos, con lo que nos damos cuenta de que es importante el tiempo de gozo y satisfacción.

- Y la tercera parte, donde la historia retoma el canal temático con el que empezó y volvemos a ver a una tía sola nuevamente y más amargada y vieja que nunca. Son quince los párrafos que narran estos momentos con lo que se reafirmaría el interés del narrador por preconcebir, de alguna manera, la idea de soledad en el cuento.

Por otro lado, la historia comienza y termina con el asunto de la soledad. No es algo raro en Ribeyro el hacer este encaje de circunstancias al inicio y al final de sus historias. Ya lo hemos observado en otros cuentos, por ejemplo en “Casa en la playa”, en donde, al igual que en “Tía Clementina” las acciones inician y terminan en un mismo eje temático. Se trataría de acciones paralelas cronológicas o sincronía implícita intencionada donde las diversas acciones se interpretan y completan mutuamente, no solo como acciones totalmente paralelas.

Asimismo, tampoco es novedad que el tema de la soledad en este cuento se identifique en gran manera con los datos de la vida personal de Julio Ramón Ribeyro, quien siempre se consideró un íntimo solitario. Así encontramos referencias fechadas el 3 de junio de 1961:

Mi soledad, sin grandes frases, es una prueba demasiado larga. La buena comida me sabe a cartón, cuando la masco arrinconado, olvidado en el ruidoso restorán. Ríen las mesas, ríe el vino en la garrafa, pero la luz no me penetra. Todo

resbala sobre mi piel, como sobre el lomo de una piedra ahogada.<sup>151</sup>

U otras del 18 de julio de 1978:

Como en mis mejores épocas, inmensamente solo, escuchando a Vivaldi (...) recalentando en la cacerola arroz de ayer, el pucho en la boca y el burdeos a la mano, en este anochecer veraniego, Dios me proteja y me permita llevar por mucho tiempo adelante mi vida esteparia.<sup>152</sup>

El cuento, como la mayoría de los ribeyrianos, se mueve en torno a descripciones muy realistas. Sobre todo las dos primeras partes (a las que nos hemos referido anteriormente) se dilatan en largas representaciones de la rutina diaria de tía Clementina, los postres que preparaba, los pasatiempos y las visitas que realizaba los fines de semana, Sergio Valente el esposo de Clementina, la casa a la que llegó a vivir la tía, la última pieza de la casa exactamente del gusto del escritor, la vida de casados de los flamantes esposos, los grandes y ostentosos almuerzos en la chacra de Huaral y el buen trato que conservaba la pareja. Estas descripciones, si bien añaden matices autobiográficos claramente identificables en la vida de Ribeyro, también prolongan el tiempo del relato para, de alguna manera, equipararlo con el tiempo de la historia en la que se narran.

Como hemos advertido antes, las dos primeras partes del cuento estarían referidas respectivamente a la soledad y a la felicidad total. Irónicamente, Ribeyro retrasa y dilata el contenido de toda esta parte con párrafos constructores de resumen en los que inicialmente anticipa lo que se va a narrar para luego extender el párrafo con pausas descriptivas. Este deseo por lograr que cada párrafo de la historia ocupe un mayor espacio y tiempo en el cuento podría deberse al deseo del narrador de querer aminorar importancia al cambio de vida que experimentara la tía, pues la soledad final es la que marcará el tono del cuento. Es así que en la tercera parte ya no se observan párrafos constructores de resumen, sino más bien una narración más dinámica y vivaz, sin muchas pausas que retarden el relato pues la historia girará en torno a la expectativa que causará el hecho de no saber a quién va a beneficiar la jugosa herencia de la tía Clementina.

---

<sup>151</sup> *La tentación del fracaso II*, 24.

<sup>152</sup> *La tentación del fracaso III*, 223.

### 2.2.18.10. “Los otros”

En sus cuentos, Ribeyro siempre ha utilizado juegos temporales con los que ha logrado armonizar distintos acontecimientos dejando siempre una pieza que atraviese toda la historia y le sirva de sostén en el relato.

“Los otros” es la historia de cuatro amigos de la infancia, compañeros o amigos de la época escolar que, paralelamente, sufren muertes prematuras e inesperadas. Martha, Paco, María y Ramiro son cuatro muchachos, los dos varones de su mismo colegio, que, por razones memorables, dejaron huella en la vida del narrador.

El relato (escrito en 1980) se inicia cuando el narrador comienza su paseo por Miraflores “luego de tantos años de ausencia” (739). Los marcadores espaciales se conectan en este cuento con los temporales pues podemos asumir que a medida que el paseo avanza, avanzan también los recuerdos.

“Los otros” refleja, según Elmore, la distancia que media entre el presente de la enunciación y el tiempo de los enunciados: el pretérito que la narración convoca es, sobre todo, el territorio lejano de los difuntos”.<sup>153</sup> Efectivamente, es la muerte el tema que cierra los relatos santacrucinos, sin embargo, el narrador utiliza este tema para resaltar otro: la evocación del pasado, como si el narrador-autor quisiera dejar instaurado en la mente de todo lector el deseo por volver a épocas pasadas.

Las casas de los cuatro personajes están ubicadas todas secuencialmente hasta llegar al malecón mientras el relato sigue el mismo rumbo. Por ejemplo, la casa de Martha ubicada “en un chalecito de la calle Grau, a media cuadra de la alameda Pardo” (739) era la más lejana al malecón y, por tanto, la más próxima a la ubicación del narrador cuando comienza su paseo por la alameda Pardo a medida que va contando la historia: “Ahora, que como otras veces, paseo por Miraflores (...)” (739). Por eso se podría decir que la narración se inicia con Martha. Por su parte, Paco vivía en “una enorme residencia en la alameda Pardo” (741), ya en plena avenida; María vivía “cerca del malecón” (744), después de la alameda y Ramiro, “en pleno malecón, más lejos incluso que María” (746). Estos datos sobre la ubicación de las casas, no han sido insertados de casualidad,

---

<sup>153</sup> Elmore: 2002, 245.

sino que todos tienen la función de ubicar al lector espacialmente y dirigir la historia temporalmente también. Como algunos de los relatos paralelos de Ribeyro, éstos desembocan y se unen al final, en el momento en que el narrador los acoge en su pensamiento, cuarenta años más tarde parado (o sentado tal vez) en el malecón:

Llego al malecón desierto al cabo de mi largo paseo (...). Me pregunto por un momento en qué tiempo vivo, si en esta tarde veraniega de mil novecientos ochenta o si cuarenta años atrás, cuando por esa vereda caminaban Martha, Paco, María, Ramiro. Presente y pasado parecen fundirse en mí (749).

Por otro lado hay un eje temático y conductor en toda la narración: la muerte prematura, que se instaura en cada uno de los personajes y es lo que los hace ser iguales cuarenta años más tarde. Tal como antes hemos afirmado, son varios los cuentos ribeyrianos que tienen un elemento unificador material o tangible, pero en este caso el elemento que une los cuentos y los hace comunes es algo inmaterial, no tangible pero sí visible, algo que escapa a la simple visión humana pero penetra hasta siempre en la memoria: “Los otros se fueron definitivamente de aquí y de la memoria de todos salvo quizás de mi memoria” (749).

## **2.2.19. 1992: Perú**

### **2.2.19.1. “La casa en la playa”**

Este cuento fue escrito en 1992. Hacemos referencia a él en esta parte del análisis pues Ribeyro lo escribió durante su estancia en Perú. Pero a diferencia de los cuentos en los que desde Perú narra sus aventuras en Europa, aquí se cuenta la historia de dos amigos que, viviendo en París, anhelan tener una casa en las playas de Perú; por lo tanto, podemos afirmar que el cuento narra aspectos de la vida de dos personas residentes en París, aunque las acciones se enmarcan en escenarios peruanos.

Podemos identificar los datos autobiográficos en esta historia porque el 21 de marzo de 1974 Ribeyro escribía en su diario personal:

Proyecto –o menos que proyecto, anhelo, sueño– de tener una casa en el malecón de Miraflores, frente al mar, donde pueda pasar tardes tranquilas, interminables, mirando el poniente,

pensando, escribiendo si me provoca, tal vez con uno o dos amigos, buenos discos, un buen vino, mi pequeña familia, un gato y la esperanza de sufrir poco.<sup>154</sup>

Ribeyro anhela volver al Perú pero mientras no puede hacerlo su deseo crece más y más. Así, estando en París, recordaba con nostalgia el Perú:

Tomé conciencia de cómo me voy alejando de la comunidad, de la actualidad, para confinarme cada vez más, al menos en estas páginas, al inventario de mi propio transcurrir, sus vaivenes, albores y desastres. En el Perú, en el mundo, suceden cosas de las cuales tomo mentalmente nota, pero sin ánimo de convertir aquello en un tema de meditación o en un motivo de acción. Sensación de cautividad, de marginalidad, de las cuales me es imposible, no por falta de interés, sino de fuerzas y de ambición, salir.<sup>155</sup>

En “La casa en la playa” Ernesto y Julio, dos cincuentones y espiritualmente aventureros, regresan a Perú en busca de su ansiado sueño: una casa en una playa desierta. Tal vez esto refleje el anhelo desesperado de tranquilidad de sus almas, el aburrimiento que producen las ciudades grandes y modernas. Mientras el sueño no se realiza, este crece más y más. Primero llegan a Conchán a 50 kilómetros al sur de Lima. Un año más tarde llegarán a Punta Negra, Punta Hermosa y San Bartolo, y más tarde, siguiendo el sur, llegarán a Pucusana, donde habrán fracasado en su intento. Siguiendo una línea espacial la narración nos remite siempre al sur. Así, al año siguiente, llegarán a Ica, a unos tres kilómetros al sur, a la playa Laguna Grande.

Después de este nuevo fracaso, regresan a París, de donde surgen nuevas ideas para el proyecto y también “útiles enseñanzas” (661). Dos años después se encontrarán nuevamente en Perú, esta vez dispuestos a explorar una playa al sur de Laguna Grande, en la zona desértica de la antigua hacienda Ocucaje, pero el rechazo y miedo de los pocos pobladores de esa zona los alejan nuevamente. Otra vez regresan a París, después de este “segundo chasco” (664). Al año siguiente estarán nuevamente en Perú “preparados para la próxima excursión” (664), esta vez acompañados de dos

---

<sup>154</sup> *La tentación del fracaso II*, 201

<sup>155</sup> *La tentación del fracaso I*, 215-216.

amigas, Carol y Judith. El narrador inserta, a causa de esta alusión, una digresión a la que alude directamente: “Siendo ambos casados y con hijos, este detalle merece una digresión” (664).

Y se sale del relato para comentar sobre las cualidades y defectos de sus esposas, a las que se refiere como:

(...) hartas de nosotros (...) mujeres prácticas, capaces de ganarse su propia vida y que habían hecho muchos sacrificios para permitirnos llevar nuestra vida de artistas. Mujeres abnegadas (...) dispuestas a aceptar en nombre de nuestra felicidad, nuestro absurdo proyecto de refugiarnos en una playa desierta (664).

En este caso, el narrador recurre a una digresión (en palabras del mismo narrador del cuento) no tanto para alejarse por completo de la historia sino para caracterizar a sus esposas ya que, como más adelante al cuento lo dirá, se presenta un evento algo habitual en la caracterización de dos hombres maduros, artistas, sosegados, que intentan un lugar de paz y tranquilidad: el adulterio.

Es importante resaltar, de la misma manera, que antes de empezar a contar el tercer fracaso, esta vez el narrador se anticipará al relato expresando directamente “Anticipo que esta tercera excursión fue también un fracaso, para así ir en contra de las normas que establecen crear suspenso en un relato” (664).

El recurso utilizado es una prolepsis puntual y no total porque en la narración se retorna al presente narrado, a lo que se estaba contando anteriormente. El narrador quiere usar la anticipación para romper el suspenso de la línea narrativa del relato, posiblemente porque la monotonía del constante tema del fracaso y visitas al sur de Lima, podrían haber quebrado la expectativa y el interés en el lector.

El narrador juzga necesario un anticipo de lo que va a suceder como recurso para crear nuevas expectativas que giren en torno a nuevos temas, ya no al sueño de la casa en la playa sino a distracciones como las dos mujeres presentes y el pisco regalado en un “botellón”, pieza que se convertirá en esta ocasión en el impedimento de los viajes a la playa.

Más adelante, en este mismo viaje a Perú encontramos un dato que se omite. Es el momento en el que los dos amigos se van a dormir, luego de un

largo día ahogados en pisco y cerveza, cada uno con una mujer. La historia dice:

Esta accidentada excursión nocturna creó ciertos lazos emocionales en nuestro grupo de modo que esa noche, cosa que no había ocurrido en la anterior, Ernesto y Carol compartieron un bungalow y Judith y yo otro. Pero esta historia no viene al caso. Lo cierto es que al día siguiente (669).

Aunque en la mayoría de los cuentos la elipsis sirve para modificar el tiempo de lo narrado, aquí no se modifica la narración ni la acción, sino que hay simplemente una omisión. De Toro le llama elipsis explícita porque en este caso el narrador menciona el vacío producido en el momento dado y lo ubica en forma exacta en el cuento.<sup>156</sup> En Ribeyro las elipsis de este tipo son escasas.

Después de estos incidentes regresan a París nuevamente y al año siguiente estarán otra vez en el Perú en busca del ansiado sueño, pero en esta oportunidad rumbo ya no a las playas sino a las islas de Chincha. Ahora el viaje ya no será en camioneta sino en un remolcador antiguo y lento. Esta nueva aventura tiene un desenlace igualmente frustrante que los anteriores. Luego aparecerán de regreso en París, distanciados durante un tiempo con el sueño aún en sus corazones igual que Ribeyro, en su vida real, también lo guardó:

Mi ideal sería vivir en una playa desierta. Éste es un viejo sueño romántico, ecológico, literario, como quieras llamarlo, pero que temo seguirá siendo un sueño. En febrero pasado, que estuve en Lima, pasé varios días en la región de Ica en busca de la playa soñada. Vi algunas, pero de acceso tan difícil que es casi imposible levantar en ellas aunque sea un cuarto de adobe.<sup>157</sup>

En síntesis, las playas que recorren los viajeros son, en el siguiente orden de aparición: 1) Conchán (al sur de Lima), 2) Punta Negra, Punta Hermosa y San Bartolo, 3) Pucusana, 4) Laguna Grande (al sur), 5) Ocucaje (al sur de Laguna Grande), 6) sur de Ocucaje, 7) Islas de Chincha y 8) playas

---

<sup>156</sup> De Toro: 1992, 48

<sup>157</sup> Coaguila: 1998, 88.

del norte. La historia alterna entre París y Perú, como la propia vida de Ribeyro en esta época. Tres o cuatro años después volverían a reencontrarse en Perú nuevamente pero esta vez dirigiendo su búsqueda hacia el norte del Perú.

Este es uno de los cuentos de Ribeyro que presenta mayor número de recursos temporales. Hay varios resúmenes: el narrador nos transporta de París a Perú y viceversa con mucha rapidez, condensando en lo escrito acontecimientos que en la vida real debieron ser largos. Las escenas son pocas y breves pero están cargadas de expectativa (la duda de saber si construyen o no la casa). El hecho de organizar algunos años en resúmenes nos indica la importancia que tuvo para el autor la idea de la “casa en la playa”: la narración de casi nueve años entre las constantes idas y venidas a Perú y a París es el reflejo de una búsqueda constante e improductiva.

Por otro lado, el cuento refleja una persistencia, como ya dijimos antes, no solo en el objeto deseado sino en los acontecimientos, los espacios y el tiempo. Y de esta manera podemos interpretar las palabras de Ribeyro cuando afirma que este cuento podría una metáfora al intento de escribir un libro perfecto:

(La casa en la playa) es una especie de metáfora de la búsqueda incesante de un ideal, de una aspiración que uno trata perseverantemente –a pesar de todas las dificultades y de todos los contratiempos- de realizar. Puede interpretarse también como la metáfora del escritor que está tratando de escribir un libro perfecto o que lo satisfaga plenamente. En este sentido, la playa no es sino una especie de símbolo de lo irrealizable, una especie de utopía o algo así como ‘el lugar retirado’ del que hablaban los clásicos españoles.<sup>158</sup>

En cuanto a las acciones, la historia comienza con un deseo de tener una casa en la playa. Después de muchos esfuerzos y fracasos cuando el lector puede pensar que el intento había acabado, surge una nueva y breve conversación final en donde prácticamente se parte desde el inicio, reemprendiendo la búsqueda de la playa, pero ahora en el norte:

---

<sup>158</sup> *Ibíd.*, *íd.*, 46.

Durante algún tiempo, de vuelta a París, no volvimos a hablar del asunto y reintegrados a nuestros hogares seguimos llevando nuestra vida europea, encontrando a veces hasta agradable nuestro rutinario trabajo (...). Ernesto dejó París para instalarse un tiempo en Milán (...) y luego en Nueva York (...) de modo que dejamos de vernos (...). Tres o cuatro años más tarde volvimos a coincidir en Lima (...). Una noche tomando una cerveza en un café de Miraflores (...) nos preguntamos ¿por qué no? ¡Aún había tiempo! (...). Y en el acto resolvimos volver a las andadas y emprender una nueva excursión en busca de la playa desierta donde construir nuestra casa (676).

En cuanto a lo espacial, en la lectura observamos que no hay un correlato con lo temporal (como sí ocurre en “Solo para fumadores” en donde la presencia de una nueva marca de cigarrillos refiere una nueva época en la vida del narrador).

Temporalmente la secuencia es: 1) un inicio en Conchán, 2) al año siguiente retornan a Perú, 3) dos años después están otra vez en Perú, 4) al año siguiente otra vez en Perú, 5) al año siguiente nuevamente en Perú, 6) tres o cuatro años después otra vez en Perú. No se entrecruza lo espacial con lo temporal porque en algunas ocasiones y durante el mismo año su estadía se extiende a más de un lugar (anteriormente señalado), por ejemplo, el mismo año que estuvieron en Conchán visitan Punta Negra, Punta Hermosa y San Bartolo.

La narración comienza con su encuentro en Perú y termina con el reencuentro en el mismo país, técnica a la que De Toro llamaría acciones paralelas cronológicas con una mediación texto-externa, pudiendo haber un paralelo entre las acciones y el contenido<sup>159</sup>. En otros términos estamos hablando de sincronía implícita, es decir, intencionada y con una función determinada donde las diversas acciones se interpretan y completan mutuamente, en vez de presentarse como acciones totalmente paralelas.

---

<sup>159</sup> De Toro: 1992, 43.

## **2.2.20. 1993: París**

### **2.2.20.1. “El libro en blanco”**

Este es un cuento que corresponde a la serie “Cuentos de circunstancias” escritos en los años cincuenta. La historia narra pequeños fragmentos en las vidas de varios personajes a quienes les toca, por casualidad, poseer un libro en blanco, hecho que lleva consigo infinidad de desgracias. Estos acontecimientos desafortunados recaen sobre cuatro personajes: Domenico, Francesca, el narrador, Álvaro Chocano y, finalmente, sobre una rosa. Por esto el relato cambia de espacios y escenarios así como de tiempos. Para ello el cuento está nutrido de analepsis que remiten al lector a la vida de los distintos personajes. Por ejemplo, la primera introspección es la que se refiere al hermano de Francesca, Domenico, cuando ella decide regalar el cuento al narrador. Este primer salto al pasado nos permite saber el primer “daño” ocasionado por el libro: “Me lo regaló hace ya cinco años o más, cuando tuvo que liquidar su negocio, mucho antes de que me divorciara de Carlos” (96).

Posteriormente, cuando el relato pareciera seguir un rumbo lineal una nueva analepsis nos remonta al pasado para informarnos acerca de la racha de mala suerte en la vida de la misma Francesca tras adquirir el libro: “Fue sobre todo en los últimos tiempos que tuvo que pasar por dolorosos trances” (97).

Luego, el relato se plantea en una sola línea de tiempo donde las marcas temporales al inicio de los párrafos nos remiten a una secuencia temporal y espacial. Es la forma del discurso la que sugiere más bien una linealidad que una anacronía. Por ejemplo, desde que el libro llega a manos del narrador hasta que se traslada donde Álvaro Chocano, tercer poseedor del libro, la historia ha seguido un curso lineal y en esa secuencia de acontecimientos se inserta uno más: el momento en que se deshace del libro para dárselo al poeta:

El único que tenía talento y gozaba de mejor situación era el poeta Álvaro Chocano (...) Era el único además que se entretenía en husmear en mi biblioteca (...) Fue así que una noche descubrió el libro en blanco (...) se lo regalé (98).

Si continuamos analizando la secuencia observamos las marcas temporales en el resto de los párrafos que nos denotan linealidad:

Algún tiempo después conseguí un trabajo seguro (98).

De pronto me enteré de algo que me acongojó (99).

Entretanto volví a encontrarme con Francesca (99).

Una tarde Monique me llamó por teléfono (99).

Días más tarde, Patricia, que subía jubilosamente las escaleras de la casa (...) se resbaló (99).

Otra vez quedé así librado a la soledad (100).

Justamente por esos días recibí una esquila de Francesca (100).

Días después (...) recibí un sobre recomendado (100).

Tuve un momento el libro en las manos (100).

Pasé unos días aterrado (101).

Todas las anteriores divisiones del relato se inician con construcciones temporales que llevan a pensar en una sucesión de acontecimientos.

Esta alteración (de iniciar el cuento con analepsis explícitas hasta terminar con cambios temporales implícitos) da la impresión de saltos de escenario, con la finalidad de poder unirlos con un elemento conector, en este caso el libro, técnica muy utilizada y antes vista en Ribeyro. Los cinco “personajes” a los que hicimos referencia al inicio se vinculan siempre a través del libro en blanco. Nuevamente se presenta la técnica del elemento unificador. Además el cuento es escaso en diálogos, digresiones y pausas, y más bien se presenta como un resumen de fragmentos en la vida de los poseedores del libro. Por eso se puede afirmar que, después de que el narrador lo obtiene, obedece a una secuencia temporal que nos remonta a distintos espacios.

## CONCLUSIONES

**PRIMERA:** Las experiencias que han marcado la vida de una persona determinan el mensaje de su producción literaria, sin embargo, la escritura autobiográfica, en la cual “el autor escribe para conocerse”<sup>160</sup> está determinada por la intención del mismo de seleccionar aspectos de su vida que quiere dar a conocer, situaciones que, en un momento determinado le han tocado vivir modificando, a su antojo, el conocimiento que el lector se pueda hacer de él. El autor nunca será capaz de mostrar su verdadero yo, aunque lo desee, porque la identidad de toda producción escrita está determinada solo por una parte del interior de un autor y no por su totalidad. Ribeyro escribió ochenta y siete cuentos en los que, como varios estudiosos han afirmado, prima la escritura autobiográfica, pero en la mayoría de ellos expresa su inmenso deseo de mantenerse en el Perú de los años sesenta y setenta y eludir de su memoria el Perú actual. Estas motivaciones nos llevan, como lectores, a conocer la vida de Ribeyro y no por eso estamos obligados a afirmar que Julio Ramón Ribeyro haya mostrado la totalidad de su interior que lo pinta como un solitario melancólico.

**SEGUNDA:** El tiempo narrativo se maneja desde distintos puntos de vista en los autores. Ribeyro trabaja las narraciones cronológicamente concretadas pues cuentan algo en un tiempo

---

<sup>160</sup> Pérez Esáin: 2005, 18

histórico determinado, el pasado. Sin embargo, el tiempo de la acción en los cuentos ribeyrianos obedece a patrones reales pues los cauces que nos llevan como lectores a conocer el tiempo externo son siempre las anécdotas en las que se basa el narrador.

**TERCERA:** En cuanto al orden narrativo, el autor gusta de la anacronía, específicamente de las analepsis, aunque en menor medida e internamente, de las prolepsis. Las retrospectivas siempre desencadenan su producción cuentística hasta el punto de llevar al lector al pasado en un contexto extranarrativo, mientras que las anticipaciones mantienen al lector expectante en la lectura interna, en un contexto intertextual. Rara vez una prolepsis configura el contenido de todo un cuento; el mismo hecho de tratarse de narraciones cronológicamente concretadas e históricas impiden la anticipación o la narración de un evento futuro o posible de suceder.

**CUARTA:** La duración, en algunos de los cuentos analizados, está determinada por resúmenes y pausas. Una de las estructuras más comunes en Ribeyro es la de un resumen unido por escenas como por ejemplo en “Los merengues” o “La botella de chicha” o “Dirección equivocada” en donde los diálogos configuran un sola escena que, unida a otro conjunto de diálogos (o escena) constituyen el resumen del cuento. En realidad son pocos los cuentos en los que se encuentra diálogo, podríamos afirmar que Ribeyro no gustó mucho de la forma dialogada porque le restaba presencia como escritor. Un ejemplo excepcional sería “Té literario”, en donde se puede apreciar que son los diálogos y las conversaciones quienes determinan la forma de ser de los personajes en la mente del lector y en donde las descripciones, tan destacadas en Ribeyro a lo largo de toda su vida literaria, se olvidan casi por completo.

**QUINTA:** Al respecto de la duración se ha podido identificar una organización narrativa recurrente en algunos de los cuentos a la que se ha denominado estructura *párrafos constructores de resumen (PCR)*. Se trata de cuentos en los que prima una secuencia de párrafos organizados teniendo en cuenta la idea inicial que es, al

mismo tiempo, la principal. Solo estas ideas unidas en conjunto podrían configurar perfectamente todo el relato, exceptuando los detalles, claro está. Al mismo tiempo estos párrafos siempre van a constituir, en los cuentos ribeyrianos, un resumen. Dicha organización la encontramos, por ejemplo, en “Página de un diario”, “La molicie”, “Los eucaliptos”, “La estación del diablo amarillo”, “La primera nevada”, “Ridder y el pisapapeles”, “Los cautivos” y “Ausente por tiempo indefinido”. Debe quedar clara la idea de que un *PCR*, en Ribeyro, es una estructura cuyas ideas iniciales, de todas maneras, configuran un “esqueleto” de toda la historia y no simplemente algunos datos de ella; es por esto que algunos cuentos, teniendo uno que otro párrafo con estas características, no serían cuentos con estructura *PCR*.

**SEXTA:** Una técnica muy trabajada en Ribeyro presente en varios de sus cuentos es la del *elemento unificador (EU)* en la que el autor trata de reflejar un aspecto de su vida asiéndose de un objeto material que lo lleva al mismo tiempo por diferentes épocas y que lo ayudaba a mantener el hilo temático o conductor de toda la historia. No estamos refiriéndonos al cuento como la historia de un solo personaje (u objeto humanizado) a lo largo de distintos momentos o épocas, sino de aquella en la que “alguien” tiene “algo”. El objeto no es un protagonista ni forma parte de la historia sino que vas más allá: la configura, la determina, la modifica; por eso es que se podría afirmar que tiene una relevancia sobre el protagonismo. Por ejemplo, en “La piedra que gira” es una piedra quien mueve dos historias de forma paralela para luego unir las al final; en “Solo para fumadores” los cigarrillos determinan los quiebres del cuento; en “El libro en blanco” un libro determina los encuentros del narrador con los distintos personajes en las distintas épocas y lugares. Por lo tanto, podemos afirmar que cuando Ribeyro trabaja la técnica del *EU* él mismo, como narrador, se ubica por debajo de los personajes para dejar que un objeto tome el control de la historia.

**SÉPTIMA:** Algunos de los párrafos ribeyrianos se enlazan, unos con otros, mediante conectores temporales. No es poco común este

recurso tratándose del cuento sin embargo, y debido a que la frecuencia de los relatos ribeyrianos está determinada, en su mayoría, por relatos singulativos en los cuales el enunciado se corresponde con los acontecimientos, se entiende que los inicios de cada párrafo mantengan la connotación temporal siempre (por lo menos en la gran mayoría). Por lo tanto son comunes los inicios de párrafos como “*Hasta ahora recuerdo...*”, “*Aquí empieza verdaderamente...*”, “*Durante algún tiempo...*”, “*Desde aquel día...*”, en “La insignia” o “*Más tarde comenzaron a llegar...*”, “*Pronto oscureció...*”, “El tiempo *comenzó a transcurrir...*”, en “Página de un diario” o “*Descubrí, entonces, al extraño hombre enlutado...*”, “*Poco a poco (...) pude comprobar...*”, “*Al día siguiente lo encontré...*”, “*A la hora acostumbrada...*”, en “Te querré eternamente” en donde abundan, por simples palabras que los identifiquen, los nexos temporales.

**OCTAVA:** La dimensión temporal en Ribeyro se ve manifestada en la forma que el autor le da a sus narraciones del pasado, especialmente las de su propia vida. Es una constante en estos relatos el tema de la distancia. Ribeyro necesita tener distancia, física o temporal, respecto de lo que está narrando y, como autor, es consciente de esto: “pienso que en este caso hay que derrotar la nostalgia, y creo que me afincaré definitivamente en Francia. Lo hago para mirar más claramente la realidad de mi país”<sup>161</sup>. Por ejemplo, en cuentos como “Página de un diario”, “La estación del diablo amarillo”, “Papeles pintados”, “La primera nevada”, “Te querré eternamente” o “Los otros” hay un alejamiento físico, existencial, moral e incluso afectivo.

---

<sup>161</sup> Fuentes Rojas: 1994, 78.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique; *Teoría y técnica del cuento*; Barcelona, Ariel, 1999.
- ARRIOLA GRANDE, Maurilio; *Diccionario Literario del Perú*; Lima, Universo; tomo II.
- COAGUILA, Jorge; Ribeyro, *La palabra inmortal*; Lima, Jaime Campodónico, 1995.
- DE TORO, Alfonso; *Los laberintos del tiempo: Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*; Vervuert, Frankfurt am Main, 1992.
- ELMORE; Peter; *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*; Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú; 2002.
- FUENTES ROJAS, Luis; *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*; Perú, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1994.
- GARCÍA LANDA, José Ángel; *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*; Salamanca, Universidad de Salamanca; 1998.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio; *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.
- GENETTE, Gerard; *Figuras III*; Barcelona, Lumen, 1989.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo; *Ribeyro autobiográfico*; en MÁRQUEZ, Ismael y FERREIRA, César; *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*; Lima, Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996; página 304.

- HIGGINS, James; *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*; Lima, Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- LUCHTING, Wolfgang; *J. R. y sus dobles*; Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971.
- MÁRQUEZ, Ismael y FERREIRA, César; *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*; Lima, Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- MINARDI, Giovanna; *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*; Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 2002.
- PÉREZ ESÁIN, Crisanto; *Autor implícito y escritura autobiográfica en Julio Ramón Ribeyro*; Pamplona; EUNSA; Tesis doctoral, 2004.
- PÉREZ ESÁIN, *Los trazos en el espejo: Identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*; Pamplona, EUNSA, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos: Julio Ramón Ribeyro*; Berriozar, Cénlit, 2008.
- RAMÍREZ MOLAS, Pedro; *Tiempo y narración: enfoques de la temporalidad de Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*; Madrid, Gredos, 1978.
- RIBEYRO, Julio Ramón; *La tentación del fracaso II*; Perú, Jaime Campodónico; 1993.
- RIBEYRO; *Antología personal*; México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos*; Madrid, Alfaguara, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La palabra del mudo*; Lima, Jaime Campodónico, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La tentación del fracaso III*; Perú, Jaime Campodónico; 1995.
- \_\_\_\_\_. *Las respuestas del mudo*; Perú, Jaime Campodónico, 1998.
- RICOEUR, Paul; *Tiempo y narración*; México D.F., Siglo XXI, 1995.
- SPANG, Kurt; *Los géneros literarios*; Madrid, Síntesis, 1993.