

Julio Ramón Ribeyro: el juego de la narración

Giovanna Minardi, *Universidad de Palermo*

Dos pensamientos, entre los varios recogidos en *Prosas apátridas*, nos manifiestan la concepción de la literatura de Julio R. Ribeyro: el número 55 y el 58.¹ El primero recita:

Escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. [...] Escribir es escrutar en nosotros mismos y en el mundo con un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, reversible, implacable de los signos alfabéticos.

Y el segundo:

Mi hijo juega con sus soldados, sus automóviles y sus torres y yo juego con las palabras. Ambos, con los medios de que disponemos, ocupamos nuestra duración y vivimos un mundo imaginario, pero construido con utensilios o fragmentos del mundo real.

Sobre todo el último pensamiento nos trae a la memoria el paralelismo que hace J. Lotman entre el juego y el arte.² El nos dice que el juego es un modelo especial de realidad. Este reproduce ese o aquel aspecto de la realidad traduciéndolo al lenguaje de sus propias reglas, y en eso está su significado educativo y de entrenamiento, cosa que, por cierto, la psicología y la pedagogía llevan tiempo ya reconociéndolo. El temor, pues, que tienen algunos estudiosos de que el parangón entre juego y arte lleva al arte puro, a la negación de la relación actividad literaria-vida social revela una falta de información sobre los problemas de las ciencias afines cuales la psicología y la pedagogía.

El juego supone la realización simultánea (y no una sustitución sucesiva en el tiempo) de la conducta práctica y de otra convencional. El jugador ha de saber que él está participando en una situación convencional y, al mismo tiempo, ha de olvidar que se trata de una situación convencional. Entonces, la capacidad de jugar atisba en tomar en cuenta dos diferentes niveles de comportamiento. Eso, siempre según el crítico soviético, revela la importancia social de los modelos lúdicos.

En el momento en que convertimos cualquier situación de la vida en juego, subordinamos la realidad, de por sí amorfa, a las reglas del juego. Por consecuencia, el modelo del juego es útil para llegar a conocer los mecanismos relativos al acto de creación. El comportamiento artístico, como el lúdico, supone la síntesis de las dos conductas: aquella práctica y la convencional. Sustituyendo las reglas complejas de la realidad con un sistema más simple, el juego y el arte afirman, desde el punto de vista psicológico, el hecho de ver en las reglas aceptadas por un determinado sistema de 'modelización' – como lo llama Lotman – una manera para resolver una situación que se manifiesta en la realidad. Por lo tanto, el juego y el arte constituyen no sólo el instrumento de conocimiento (gnoseológico) sino también un modo para distraerse.

Eso no significa que el arte sea un juego; el juego es un ejercicio puramente mental en una situación convencional, mientras que el arte es una 'modelización' del mundo en una situación convencional. El juego es algo como una actividad; el arte es algo como la vida.

Todo eso aparece claramente en la narrativa de Ribeyro cuyos tonos sombríos, aparentemente serios (sin embargo serio es su contenido) ocultan una profunda 'tentación' del juego de la palabra escrita, y su obra, por así decir ensayística, como las arriba mencionadas *Prosas apátridas* y sus diarios (proyecto dejado incompleto por su repentina desaparición en el diciembre de 1994) confirman su constante preocupación, desde muy joven, por la construcción del texto. En el primer tomo de su diario, el 7 de mayo de 1959, escribe:

Arte de relatar: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas.. Si yo digo 'el hombre del bar era un tipo calvo', hago una observación banal. Pero puedo también decir: 'todas las calvicies son desdichadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín gitano. Al verle, yo me decía: '¿en qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!'

Y en el segundo, en una nota del 13 de mayo de 1973 apunta: 'Si un relato no impone su propia credibilidad será un relato fallido'.⁴ Exactamente como el juego: perfecto armazón y respecto de las reglas.

Traigo aquí el análisis de uno de los primeros cuentos de Ribeyro, *Interior "L"* (1953), que pertenece a su primer libro *Los gallinazos sin plumas* (1955), porque – más allá de su contenido profundamente social – es un ejemplo primerizo, pero ya emblemático, de la sensibilidad del autor hacia el juego de la narración, elemento que caracteriza, desde sus primeros pasos, todo su proceso creativo. Se trata de un cuento muy crudo y casi cruel, pero en lo que no interesa hacer hincapié es en su estructura perfectamente trabajada como un juego de dominó.

El título *Interior “L”* podría significar Interior Lumpen, puesto que estamos ante una historia de verdadera miseria y degradación familiar, degradación que se efectúa en los planos biológico y moral. El colchonero Padrón regresa completamente agotado del trabajo a su casa, pide una taza de té a su hija Paulina y se recuesta en la cama. A partir de este momento, el cuento asume dos niveles de acción: un nivel objetivo y un nivel subjetivo. La acción objetiva está dada por el colchonero que, en un ambiente de pobreza, toma té y dialoga por ratos con su hija, quien trabaja su tarea escolar. La otra línea narrativa se efectúa en el nivel psicológico: Padrón piensa y recuerda hechos próximos y mediatos. Recuerda a su esposa y su hijo muertos con tuberculosis, se queja de su actual trabajo, recuerda cómo descubrió el embarazo de Paulina y cómo llegó a un ‘arreglo’ monetario con su violador, el zambo Domingo, gracias al cual pudo pasar una temporada feliz, comprando cosas y sin trabajar. Pero Paulina, ya en el octavo mes de gestación, sufrió un aborto y él tuvo que gastar el resto del dinero en medicinas. El retorno a la pobreza lo obligó a regresar a su antiguo trabajo de colchonero, pero el cansancio y la miseria lo extenuan pronto. El cuento concluye cuando Padrón, luego de dialogar con su hija, le dice: ‘¿Por qué no buscas otra vez a Domingo? Mañana no estaré por la tarde’. Y ella le responde: ‘Lo pensaré’:

La estructura del cuento se, organiza en dos niveles de relato entrecortados, de tal modo que la sintaxis narrativa conjuga, alternadamente, el nivel objetivo y el nivel subjetivo. El primero es en un pasado inmediato y el segundo en un pasado mediato.

(a) Primer nivel narrativo o nivel objetivo:

Se desarrolla a partir del momento en que el colchonero llega a su casa y ordena a Paulina a que le sirva una taza de té. Todo la acción subsiguiente se efectúa mientras que Padrón descansa sobre su cama, observa a su hija o detalles de la habitación, recuerda y piensa, dialogando por momentos con la muchacha.

(b) Segundo nivel narrativo o nivel subjetivo:

Está constituido por un conjunto de hechos pretéritos evocados con distintas técnicas. Gracias a esas técnicas se reconstruye o se recuerda:

- el trabajo extenuante de Padrón esa mañana y su almuerzo;
- la muerte de su mujer e hijo con TBC;
- el apellido de Domingo Allende;
- el descubrimiento de la preñez de su hija;
- la indignación de Padrón, su enfrentamiento, impotencia, los consejos recibidos, la visita al abogado, las amenazas a Domingo y el ‘arreglo’;

- sus quince días de 'buena vida', sus adquisiciones, el lujo de tener un perrito y sus diversiones con su vecino;
- el aborto de Paulina y los gastos que lo volvieron a la pobreza y al trabajo.

El nivel objetivo, (a), tiene una especie de presentación, nudo y desenlace que corresponderían a: la llegada de Padrón a su casa; el diálogo con su hija y la proposición final que le plantea. El desenlace y la respuesta quedan en suspenso, así que, como todos los cuentos de Ribeyro, el final del relato tiene una carácter abierto.

El nivel subjetivo, (b), también cuenta con algo similar a la presentación, desarrollo y desenlace. Es decir, la anterior pobreza; la violación; el 'arreglo' subsiguiente; la 'buena vida' de Padrón y el aborto de Paulina; finalmente, el retorno a la miseria.

Tenemos, entonces:

nivel objetivo	Pasado inmediato
Pasado mediato	nivel subjetivo

Nivel subjetivo: pobreza-violación; Nivel objetivo: pobreza-degradación.

Como ya se dijo, las historias se insertan mutuamente como los dientes de una cremallera, conformando el universo perfecto del cuento. El siguiente diagrama nos permitirá graficar la estructura y el funcionamiento del cuento:

NIVEL OBJETIVO			
	PRESENTACIÓN	NUDO	DESENLACE
(1)	Subempleo. Pobreza. Llegada al hogar.	Fundamentación proposición para la degradación	(posible degradación...) (...)
(2)	Subempleo. Pobreza. Enfermedad. Muerte.	Violación. 'Arreglo'. Goces. Aborto.	Retorno a la miseria y subdesempleo.
	PRESENTACIÓN	DESARROLLO	DESENLACE
NIVEL SUBJETIVO			

El desenlace del nivel subjetivo es la presentación del nivel objetivo del relato.

Puesto en linealidad, el cuento seguiría más o menos el siguiente orden:

- a) pobreza, enfermedad, muerte de la mujer y del hijo no afrontables, dada la situación de Paulina de subempleo de Padrón. Viudez.
- b) Problema de la violación de Paulina y arreglo monetario con Domingo.
- c) La 'buena vida' de Padrón. Los gastos por el aborto.
- d) Retorno a la pobreza y al trabajo.
- e) Regreso de Padrón al trabajo a su casa. Diálogos y recuerdos de las secuencias anteriores. Su existencia: pasado mediato e inmediato.
- f) Propuesta degradante y degradada. Posibilidad, simbólicamente factible.

Principales rasgos del cuento

El punto de vista de la narración es el de la tercera persona. El sujeto de la enunciación es aún omnisciente: 'Nunca, como ese día, *se había agotado tanto*. Antes del atardecer suspendió su trabajo y emprendió el regreso a su casa, *vagamente preocupado y descontento, pensando casi con necesidad* en su catre destartado y su taza de té'.⁵ (el subrayado es mío). Este recurso nos permite poner en evidencia el hecho de que el narrador adopta una actitud deica de omnisciencia.

Sin embargo, hay momentos en que el personaje toma la palabra. Eso se manifiesta a través de dos procedimientos: (1) el diálogo entre Padrón y su hija. Ejemplo:

—Paulina, esa noche te mandé a comprar cerveza.

—¿Cuál?

—La noche de Domingo y del ingeniero.

—Ah, sí.

—Anda ahora, toma esto y cómprame una botella. ¡Qué esté bien helada! Hace mucho calor (p. 33);

(2) el discurso indirecto libre, que oculta detrás de la aparente voz del narrador el pensamiento del personaje. Ejemplo: 'Y luego qué rabia, qué indignación, qué angustia la suya' (p. 32). Como en casi todos los cuentos de Ribeyro, el narrador interviene en lo que cuenta, pero también sabe darle autonomía al mundo de sus personajes.

La secuencialidad narrativa, como ya se ha observado, no es lineal. No sólo porque hay rompimiento del orden lógico mediante saltos al pasado, sino porque éstos se efectúan de inmediato, de tal modo que la acotación narrativa cambia la forma verbal utilizada en pasado hacia el presente, mostrando un montaje cinematográfico, el *flashback*, en el diálogo, ya citado:

(I) —Paulina, esa noche te mandé a comprar cerveza. Paulina se volvió.

—¿Cuál?

—La noche de Domingo y del ingeniero.

—Ah, sí.

—Anda ahora, toma esto y cómprame una botella.

(II) (...) El mismo sábado del encuentro en la taberna (...) Domingo apareció con el ingeniero (...). Parecían haber tramado algo desconocido.

(III) —Paulina, anda a comprar cerveza — dijo él y la muchacha salió disparada.

(IV) Cuando quedaron los tres hombres solos hicieron el acuerdo (pp. 33–34).

Los enunciados que abarca el número (I) corresponden al nivel objetivo del relato (pasado inmediato). Los enunciados que comprenden el número (II) conforman un salto hacia el pasado mediato; pero el enunciado (III) no es un recuerdo, sino la acción misma, presentizada: Padrón dice: ‘anda a comprar cerveza’ y el cuadro pretérito, la acción misma se repite como en el cine. La muchacha sale corriendo o sea que se ha producido un flash hacia el pasado. El número (IV) es otra vez un recuerdo.

El espacio se limita sustancialmente al interior de la habitación donde se encuentran Padrón y su hija. Es un ámbito pequeño, cerrado. Pero a nivel psicológico, la dimensión espacial se amplía con otros lugares y, sobre todo, asume carácter simbólico porque el Interior “L” no sólo se refiere a la habitación que ocupa Padrón, sino que es su propio mundo interior.

Utiliza el relato, como simbolo de pobreza y otras connotaciones, el vidrio roto de la claraboya. Su carencia remite al recuerdo de Domingo Allende y el dinero que dio a Padrón para no ser denunciado. Dinero que brilló como una estrella para el colchonero:

Por el hueco del vidrio brillando la estrella. Entonces también brillaba la estrella, pero sobre la mesa ahora desolada, había un alto de billetes (p.34).

La estrella que ve constantemente a través del hueco del vidrio roto, incide en la simbología anterior, subrayando la ‘idealidad’ de Padrón, su deseo de cambiar de condiciones de vida:

Si pudiera por lo menos pasar un tiempo así (...) observando por el vidrio roto el paso de las estrellas y de las horas. Y si ese tiempo pudiera repetirse ¿era imposible acaso? (p. 36).

Lo bueno y lo malo de la existencia se evidencian a través del cansancio (la enfermedad y la muerte, en un principio) y las satisfacciones y el descanso, respectivamente. En otras palabras, el cansancio se opone/al descanso; lo agradable/a lo desagradable; el trabajo/al no trabajo. Y, además de la constante vinculación con el vidrio de la claraboya – el vidrio roto que requiere ser renovado ; por otro lado, Paulina también – vista como medio para acceder a la solución – asume un papel de símbolo en un momento dado. El texto de *Interior “L”* está atravesado por una densa red lexical y simbólica que hace de él un universo compacto y coherente. Esquemmatizando tenemos:

LA EXISTENCIA

se hallaba extenuado
Se había agotado tanto
'Paulina, estoy cansado'

(Violación de Paulina en el
recuerdo)

Posibles soluciones

Ella había confesado que Domingo la violó.

Domingo: '¡Ella me buscaba! Pregunte no más en el callejón. Me citó para su cuarto'.

Él sí lo tenía

La amenaza de Padrón contra Allende

Recuerda el dinero recibido de Domingo.

Dinero = estrella

(Recuerda el caldito de las tardes con el gasfitero, el hipódromo, la feria, las juergas)

(Recuerda el aborto de Paulina: la fragilidad de la vida)

Muchos días hubieron de pasar para que recuperara su color y su peso iba haciendo su vida así, penosamente le había parecido que las cosas perdían sentido y que algo de excesivo, de deplorable y de injusto había en su condición

LOS SIMBOLOS

Descubre en el techo un tragaluz al cual le falta un vidrio: Sería necesario comprar uno

(Recuerda a Domingo Allende)

'Paulina, ¿no te dan miedo los juicios?', preguntó el colchonero con la mirada fija en el vidrio roto, por el cual asomaba una estrella

'El juicio no conduce a nada' dice el ingeniero

'Lo primero que hizo fue ponerle vidrios al tragaluz'.

'¡Sería necesario poner un nuevo vidrio!'

'Está bien así' (Paulina)

'¡Hay que pensar en el futuro!'

'¡Habrá que poner un vidrio!'

¿Cuánto costaría? – pensó él – tal vez un día de trabajo.

Observó las anchas caderas de su hija

Los restos de su capital se fueron en remedios

y observando por el vidrio roto el paso de las estrellas y de las horas

Y si ese tiempo pudiera repetirse¿ era imposible acaso?

De pronto una especie de resplandor cruzó
por su mente
'Paulina, estoy cansado, estoy muy cansado
.... necesito reposar... ¿por qué no buscas otra
vez a Domingo?'

Se la veía más redonda, más
apetecible
'Mañana no estaré por la tarde'
Entonces ella sopla y aviva la llama
del fogón y le responde a su
padre: 'Lo pensaré'

Un último detalle interesante de *Interior "L"* son los nombres que resumen el drama irónicamente:

- Padrón: peyorativo de padre; colchonero: hace colchones o los arregla = 'arregla' la situación de Paulina;
- Domingo Allende: día de descanso, (de diversiones, holganza); no del lugar (de otra condición económica social, mejor se espera);
- Paulina (empieza con P, como el nombre del padre): víctima, condenada por el 'interior L' de su propio padre.

El lenguaje del cuento ha sido utilizado con precisión. La secuencialidad se imbrica en planos distintos, repitiendo en ambos planos y logrando connotaciones, presentizaciones de ciertas palabras que asumen casi condición de símbolos. Ejemplos, a parte de los ya indicados: el té que toma Padrón ligado a su actual pobreza, al que se opone la cerveza ligada al momento de pasadas (y futuras) ilusiones; la espalda de Paulina (Paulina siempre está de espaldas al padre, sólo al final del cuento se vuelve hacia él y le contesta 'lo pensaré'). Eso subraya la 'utilización sexual' de la muchacha: el padre observa sus trenzas negras, su espalda y sus anchas caderas, y simboliza la relación de sumisión que subsiste entre los dos.

Por otro lado, el aspecto psicológico se sondea mediante adjetivos, frases y oraciones: el colchonero estaba 'vagamente preocupado y descontento', 'un sentimiento de ternura y de tristiza lo conmovió' (p. 30), etc.

Todo el material lingüístico permite incluso un virtuosismo en la precisión: '(Paulina) era una cholita de quince años baja para su edad, redonda, prieta, con los ojos rasgados y vivos y la nariz aplastada. No se parecía en nada a su madre, la cual era más bien delgada como un palo de tejer' (pp. 30-31). Pero también asoma el humor negro: cuando muere el hijo, por ejemplo, el padre aseguraba que sólo le cayó un ladrillo en la espalda y por eso murió, el dueño de casa comenta: 'Debió ser un ladrillo muy grande' (p. 30).

Interior "L" pertenece al neorrealismo, pero sin ningún espíritu taxonómico. Los actos se rigen por patrones burgueses con esbozos de ironía, porque el colchonero logra beneficios y pretende lograrlos, gracias a las 'desgracias' de su hija. La acción es mínima a nivel objetivo y la realidad psicológica se explicita para Paulina sólo por los breves

parlamentos de su padre, pero en esas referencias al cansancio y al vidrio, la transmite constantemente y la va preparando para el mensaje final. Padrón y su hija son seres marginales, pero, desde la perspectiva del cuento, la decisión queda al libre albedrío del ser social. La degradación moral del colchonero, por esto, quien además de ser marginal cae en los ámbitos del lumpen, y arrastra a Paulina, es evidente.

Sin embargo, el autor no quiere dar ninguna valoración política ni moral al actuar del protagonista, sino simplemente captar un momento de la vida interior del personaje que marca el pasaje de una condición a otra. El mismo en su diario, el 3 de noviembre de 1953, escribe:

Los hechos me interesan poco en sí. Me interesa más la presión de los hechos sobre las personas. Podrían definirse mis cuentos, con algunas excepciones, como 'la historia psicológica de una decisión humana' (tomo I, p. 60).

El cuento es, ante todo y sobre todo, para Ribeyro un objeto lingüístico; está creado en base a palabras. En él la prosa está liberada de la Retórica antigua y, plena de modernidad, le permite experimentar nuevas técnicas narrativas, a partir de los clásicos. Y *Interior "L"* es un válido ejemplo de amor por el juego de la narración. En este cuento Ribeyro nos presenta cierto manejo del cinematografismo para enfocar los planos objetivos y subjetivos, con preponderancia de las imágenes cinéticas e imágenes auditivas. El cuento hay que 'verlo' moviéndose, es decir, desarrollándose en dos planos alternativos; hay que 'escucharlo'. Me atrevo a afirmar, para concluir, que en esta pequeña joya juvenil están ya presentes, de manera prometedora, las cualidades literarias de Ribeyro, quien siempre vio la narración como un juego de encaje, de cajitas chinas, casi se podría afirmar, más allá de todo mensaje político, social o ético o, mejor dicho, jugando con ellos.

NOTAS

- ¹ Julio R. Ribeyro, *Prosas apátridas completas* (Barcelona: Tusquets, 1975, 2a ed.), pp. 62 y 65.
- ² Véase J. Lotman, *Semiotica e cultura*, trad. it (Milán & Nápoles: Ricciardi, 1975), pp. 3-27.
- ³ Julio R. Ribeyro, *La tentación del fracaso* (Lima: Campodónico, 1993), p. 225.
- ⁴ Julio R. Ribeyro, *La tentación del fracaso*, p. 184.
- ⁵ Julio R. Ribeyro, *Cuentos completos* (Madrid: Alfaguara, 1994), p. 30.