

parecía poco. Maquinalmente se levantó y se fue aproximando a él, con precaución. Cuando estuvo detrás suyo, lo cogió de los hombros y lo besó violentamente en la boca.» Los amigos ríen, el hijo se desconcierta, el padre prosigue hablando. De ese modo, el hijo responde con un signo sin código previsto, en esa zona de comunicación excepcional donde se está construyendo el nuevo código de relaciones con su padre. Así, el hijo habla el lenguaje del padre. Pero cuando el viejo en esa licencia del habla es incapaz de callar («¡calla!», demanda el hijo) y desobedeciendo un código social anuncia que su mujer «se acostaba con todo el mundo», Luciano lo agrede y salen a pelearse en otra licencia del código «natural». Al final, Luciano sabe que el viejo sólo es una «ilusión de padre que jamás volvería a repetirse», porque es el lenguaje, la comunicación excepcional, lo que los ha aproximado y, en seguida, separado. De tal manera que lo excepcional, como en el cuento anterior, es una licencia sin asidero, una ficción. Durante la pelea, leemos que: «Ambos se miraban a los ojos como si estuvieran prontos a lanzar un grito. Aún tuvo tiempo de pensar Luciano: Parece que me miro en un espejo.» Este espejo de la repetición (como en «Por las azoteas» los dibujos del empapelado y las fotos de los parientes, que eran una duplicación de lo mismo), es el límite cierto de la supuesta liberación de los códigos en el habla. Límites por transgredir (si son sociales) o por asumir (si son naturales), miden la aventura del sujeto en el habla de la opción imaginativa («Por las azoteas») o en ésta otra del habla paterna (el extraviado origen natural) cuya marginalidad excepcional es una licencia, un bochorno. Por ello, aquí el malestar del origen se impone como desnaturalización del código familiar y social, como otra «marca» en los espejos que controlan el lugar del sujeto. Si la paternidad errática es uno de los grandes temas de la literatura latinoamericana (siendo *Pedro Páramo* una de sus mayores metáforas), en este cuento Ribeyro introduce una variante incisiva: el origen natural está socialmente viciado y, por tanto, la existencia social está mal fundada.

«Los españoles» (escrito en 1959) explora directamente la naturaleza del código, y esta vez en la pluralidad de significación que es capaz de generar. Esa polivalencia del código parte aquí del nivel social y se desdobra en la iniciación del eros y el ritual de socialización que diseña la cultura. Se trata, en primer término, de un narrador que es a la vez un yo-testigo (refiere la peculiaridad de otra cultura) y un yo-crítico (participa no de los hechos, pero sí de la forma que les da sentido en la conciencia crítica, implícita en la historia); si la primera voz narrativa convoca a un tú cómplice, a un lector irónico, la segunda voz convoca a un tú participante, comprometido con la dimensión moral y cultural del discurso. Característicamente, el cuento empieza definiendo las relaciones topológicas que sostienen a las relaciones sociales. Todo ocurre en una pensión del «colmenar madrileño», que será una suerte de alegoría social de una España enclaustrada. Pero sobre ese espacio recluso, la fábula plantea su propio punto de vista: «He vivido en cuartos grandes y pequeños, lujosos y miserables, pero si he buscado siempre algo en una habitación, algo más importante que una buena cama o que un sillón confortable, ha sido una ventana a la calle.» La ventana es la perspectiva que la fábula declara como su espacio, pero en esa pensión miserable no hay una a la calle, hay sólo una ventana que da al patio interior. Esa polaridad es ya significativa: en lugar del espectáculo abierto de la calle tendremos el lugar cerrado de

una sociedad tradicional. No obstante, aún esta ventana deja lugar a la fábula: el narrador descubre desde ella a una muchacha, Angustias, que protagonizará la historia. Esta historia es la del ritual de la iniciación amorosa: Angustias debe ir a un baile con su galán para cumplir el rito y seguir formalizando su relación; pero carece de un vestido apropiado, y aunque la pensión entera se moviliza para ataviarla ella renuncia al baile.

Es, en segundo término, la historia de Cenicienta despojada de final feliz. La ironía y distancia con que el discurso traza la historia no oculta el análisis de los códigos: el eros se presenta codificado por la socialización; y no es causal que la sociedad de pensionistas esté hecha sobre la ausencia del eros, sobre su extravío, sobre la pérdida de la pareja. En efecto, todos sus habitantes han extraviado esa relación, y Angustias parece ser la única solución de continuidad, sólo que su renuncia cierra el círculo al rehusarse a perpetuar una sociedad que la codifica anulándola. Paradójicamente, su libertad está en su sacrificio: renunciar a la sociedad la deja sola pero la libra de los códigos previstos. Por su parte, la fábula humaniza el ámbito miserable a través de la ceremonia de vestir a Angustias, que resulta transformada en «una reina». Pero al transferir la historia a las pautas culturales, al espacio cerrado de la ideología naturalizada, la fábula diseña el gesto de la rebelión en el del sacrificio. La vieja parábola del individuo enfrentado a la sociedad, recobra aquí la resonancia crítica de una fábula del malestar social.

«Vaquita echada» (1961), lo vimos antes, explora el tabú verbal de la muerte, y lo hace reconstruyendo el código que la ritualice. Bastidas, quien debe dar la noticia al doctor Céspedes de que su mujer ha muerto, dice al servir los vasos: «Tengo que templarme el ánimo para hablar como un caballero.» La muletilla «vaquita echada» pertenece a la jerga de los bebedores, o la alude. La frase se repite como una fórmula irónica y festiva que señala el encuentro social de los amigos. Esa noche la reunión es para conjurar el discurso que demanda la muerte repentina de la esposa del ausente. No hay frases felices para ello ni fórmulas suficientes a la mano: el lenguaje protagoniza en este cuento la zozobra de los códigos, y la necesidad de restablecer un decir ritual para evitar una comunicación más responsable y solidaria. Por eso, los hablantes se protegen con las palabras, saturando el vacío que en la conversación instaure la muerte. Así, los códigos también encubren permitiendo, en este caso, convertir a la muerte en una simple mala noticia.

Por otra parte, la huella o la tensión moral (inscrita en las opciones, pero no por su presencia solamente, también por ausencia) no supone un juicio sobre los hechos o los protagonistas, sino la marca de un antiheroísmo connatural. El «estar aquí» se presenta como un «ser del estar»; o sea, como si la experiencia estuviese siempre situada, ya sea por la tiranía del código o por la fractura del mismo. Si tal fractura implica una opción moral (como en los casos del artista condenado de «Por las azoteas» o la rebelde por exclusión de «Los españoles»), esa opción no es ya heroica sino fatal, y se podría decir que la moral convierte al sujeto en un «marcado». Pero la ausencia de opciones no supone que la sociedad no pueda ser mejorada, escepticismo previo a las historias mismas, a su fabulación y, por tanto, simple; sugiere, más bien, que el existir social mismo está regido por la distorsión, no de un modelo o código

original o sustancial (al cual se podría apelar para mejorar), sino porque los códigos coaptan, limitan y dan su forma condicionada a la existencia. La cual, por lo demás, carece de explicaciones y es asumida en su precariedad, sin promesas ni demandas. Todo esto sugiere que la escritura se postula como otro objeto de este paisaje, fiel a su drama y zozobra. La escritura «nace» del mundo que representa en ambigua relación con el mismo: no quiere ser sólo su conciencia o su crítica, sino también su producto, su metáfora, su forma íntima. Escritura severa, sobria, y a la vez irónica, que posee el brío de lo oral, aunque rehusa darse al mismo. Discurso, se diría, modulado por las entonaciones de la crítica, la crónica, la autobiografía, la parábola, formas ficticias por las que discurre el habla, más cerca del mundo narrado, como su materia misma.

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

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

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

En «El ropero, los viejos y la muerte» (1972), el espejo es el centro del código. Se trata aquí del espejo de un inmenso ropero que el padre ha heredado de sus abuelos: «Un verdadero palacio barroco, lleno de perillas, molduras, cornisas, medallones y columnatas, tallado hasta en sus últimos repliegues por algún ebanista decimonónico y demente». Es un ropero de tres cuerpos, de grandes puertas y muchas cajas. Su gran espejo es para el padre el centro del pasado: lee en él, recobra el fantasma del linaje. «Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. El los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo, juntos,