

habitaran por algún milagro el mismo tiempo.» Otra vez el espacio suplementario que proveen tanto el discurso como la imaginación, compensatoriamente. Sólo que aquí el espejo es un panteón familiar y el ropero una representación del pasado y de la muerte. Los niños juegan a las escondidas ocultándose en él: «Estábamos en el ropero, pero no imaginaban que habíamos escalado su arquitectura y que yacíamos extendidos sobre el cuerpo central, como en un ataúd». De este modo, en el espejo se reproduce el código familiar como un ritual fantasmático y mortuorio, subrayado por la soledad del padre y, quizá, el extravío de la familia. En la historia, el padre es visitado por un amigo de infancia que: «Era la versión de mi padre, pero en un formato más reducido. La naturaleza se había dado el trabajo de editar esa copia, por precaución.» Aquí la ironía parece disolver el motivo, que hemos visto, de la repetición, sólo que este paralelismo es, además, un contraste: el amigo es ahora un triunfador en la sociedad, mientras que el padre parece aislado y frustrado. Curiosamente, es el hijo de este amigo quien propiciará la ruptura literal del código: la pelota con que juega al fútbol penetra por la ventana y destroza el espejo del ropero. Este visitante que es un doble caricaturesco es, también, un mensajero del pasado —a su vez duplicado en los hijos— que viene a cerrarse sobre sí mismo al clausurar el código. «Al perder el espejo el mueble había perdido su vida. Donde estaba antes el cristal sólo quedaba un rectángulo de madera oscura, un espacio sombrío que no reflejaba nada y que no decía nada. Era como un lago radiante cuyas aguas se hubieran súbitamente evaporado.» Es evidente que la irrupción del vacío devora al pasado y convierte al mueble emblemático en un panteón sin nombres. Fascinado por la nada, pronto el padre muere. «Cuando papá murió, cada uno de nosotros heredó uno de esos cajones y estableció sobre ellos una jurisdicción tan celosa como la que guardaba papá sobre el conjunto del ropero», había dicho antes el narrador, porque la muerte del padre, en efecto, deduce la heredad de la muerte. En este magnífico relato, Ribeyro condensa varias líneas centrales de su ficción: la zozobra de la representación, la virtualidad del desastre, el poder real e iluso de los códigos, su ruptura como desenlace trágico y, por cierto, la dramaticidad lacónica de los hechos irreparables.

Como el espejo, la biblioteca del bisabuelo en «El polvo del saber» (1974) se convierte para el padre en una representación del código. La biblioteca es el ámbito familiar; el padre la siente suya y confía la recibirá en herencia. «Los años más felices de su vida, repetía a menudo, fueron los que pasó sentado en un sillón de esa biblioteca, devorando cuanto libro caía en sus manos.» Pero el bisabuelo muere sin testar y el padre pierde los libros. Y cuando el padre muere, el narrador asume esa carencia: «Yo heredé esa codicia y esa esperanza». Esta herencia fantasmática supone aquí el código de la legitimidad familiar, el pasado común que es recusado por la arbitrariedad del presente. Es así que la biblioteca se convierte en la representación de un código ya extraviado; y, años más tarde, cuando el narrador puede por fin entrar en la casa del bisabuelo, ocupada ahora por una pensión, descubre que la biblioteca se ha convertido en polvo. «A duras penas logré desenterrar un libro en francés, milagrosamente intacto, que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano». La destrucción de un código, en efecto, deja un «polvo del saber», pero no sólo de la sabiduría de los libros, sino del saber que funda, liga

sustenta, frente al no saber que recusa la «justicia inmanente» y la «fuente original» de la tradición. En ese espacio ocupado de la casa (convertida en una modesta pensión) la biblioteca «que fue en una época fuente de luz y de placer era ahora excremento, caducidad». En la parábola de la caducidad se inscribe así la historia de la decadencia familiar; lo que equivale a proponer que en la fábula (en la tradición), está inexorablemente inscrito el deterioro (el cambio). Por eso, el relato nos dice del padre: «Pero estaba escrito que nunca entraría en posesión de ese tesoro». El destino será, entonces, la fábula de lo ya escrito.

El poder concentrador de estos objetos (el espejo, la biblioteca) merecería ser discutido más ampliamente. Son también metáforas nucleares que concentran la simetría aparentemente casual de los hechos, dando así un rigor casi parabólico al nivel biográfico trascendido; pero a la vez posibilitan un discurso figurativo, que la brevedad del cuento recorta sobre un campo semántico muy amplio. Pero funcionan como códigos desde el momento en que se han convertido en instrumentos de producir sentido, en mediadores de un lenguaje cuyos signos son intransferibles, propios, aunque frágiles. En tanto códigos, establecen una peculiar lectura de los hechos de la fábula: lo episódico se ordena como una simetría casi alegórica, como una figura enigmática del sentido recuperado y pronto extraviado. Esa plenitud y esa pérdida convierten al código en parte del sentido mismo.

El deterioro es visto como infierno personal en «Nada que hacer, monsieur Baruch», y como pequeño infierno social en «Tristes querellas en la vieja quinta» (1974), donde dos vecinos se insultan con odio e ingenio. También aquí el espacio figura las relaciones humanas, las representa. Cuando la quinta era nueva, se nos dice, «sus muros estaban impecablemente pintados de rosa, las enredaderas eran pequeñas matas que buscaban ávidamente el espacio». Pero la urbanización trae otro espacio, el modernizado por «una nueva clase media laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa, que ignoraba los hábitos antiguos de cortesanía y de paz y que fundó una urbe vocinglera y sin alma, de la cual se sentían ridículamente orgullosos». En ese cambio y deterioro, se enfrentan dos viejos que hacen de su odio mutuo una forma de vida, una necesidad. Aun cuando es más ligero, este cuento desarrolla bien la destrucción de los códigos sociales de urbanidad en la progresiva, y cómica, licencia del habla; sólo que esa desnudez convierte a los antagonistas en iguales y necesarios al diálogo suplementario, oblicuo y patético.

Más importante es el código del poder, que se manifiesta en situaciones asimismo extremas y paradójicas. En «Sobre los modos de ganar la guerra» (1969), los estudiantes que hacen ejercicios militares, a cargo de un subteniente, son cómicamente conducidos a una «guerra»; siguiendo las reglas del juego, uno de ellos declara la victoria para su grupo, pero el subteniente utiliza las mismas reglas para castigar al astuto y declarar la victoria del suyo. Ese arbitrario empleo del código demuestra una arbitrariedad mayor, la del poder: si las reglas del juego son el código, la autoridad que las impone también las suprime. Del poder de una clase sobre otra, inferior, se trata en «Un domingo cualquiera» (1964), que muestra la mecánica disociadora de la estratificación, tal como ocurre en los relatos, más socialmente situados, «La piel de un indio no cuesta cara» (1961) y «De color modesto» (1961). Estos relatos exponen

con eficacia los conflictos de clase en su dimensión moral y psicológica, y lo hacen a partir de las opciones que el personaje debe tomar, con remordimiento o mecánicamente, pero siempre desde un código de las acciones socialmente legítimas o sancionadas. Así, la percepción ideologizada es interior a los sujetos, y está reforzada por la estratificación social. El poder se ejerce como una connotación: distribuye valores deseables o indeseables entre los sujetos, como una lectura del otro en el código de los roles. «Los cautivos» (1971) es otra metáfora del poder: Hartman es el dueño de cientos de pájaros que cuida e instruye con pasión. «Observé el amor con que las interpelaba, las acariciaba con el dedo a través de los alambres y las alimentaba. Era en verdad una escena insólita, irreal, como la cita de un verso eglógico en el balance anual de una compañía de seguros»; ese doble código no es casual: Hartman es un nazi que ha diferido su poder al control de esas aves. «Alienación (cuento edificante seguido de breve colofón)» (1975), es una sátira de la movilidad social promovida por el colonialismo: «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». López, efectivamente, asume con entusiasmo los valores de la metrópoli y se transforma en un enfático cliente del repertorio colonial. Formar parte del modelo, sin embargo, no sólo supone cambiar el código cultural, sino pagar todas las consecuencias. En «El marqués y los gavilanes» (1977), en cambio, se trata de la clase dominante; dos grupos se enfrentan desigualmente: uno es de vocación aristocrática, hispanista y tradicional; el otro es de estirpe burguesa, moderna y capitalista. El poder cambia de manos y cobra, al menos, una cómica víctima.

En «La juventud en la otra ribera» (1969) y «Terra incognita» (1975) la «aventura tardía» cobra otra clase de víctimas. En el primer caso, Ribeyro nos confronta con una laboriosa y no menos patética historia: la del doctor Plácido Huamán, educador peruano que en París cree vivir una aventura amorosa y bohemia que se revela como un simple robo y termina en su arbitraria muerte. «La verdad es que no lo entiendo —dijo el doctor—. ¿Qué cosa quiere, en suma?» Esta pregunta final anuncia que ha ignorado el código común a los falsos artistas que lo atrapan. Cree haber «alcanzado esa orilla, milagrosamente», la ribera de la juventud, pero sólo ha vivido una trampa. Debajo de la anécdota, sin embargo, otra discusión se desarrolla: la del mundo erosionado por sus falsos profetas. Solange, la muchacha, desearía ser pintora, pero en esta «época mercantilista», en la que «no había cabida para la verdadera creación», debe resignarse a «ganarme la vida arreglando vitrinas». Van juntos a un restaurante «cuya elegancia residía en su desgaire, en su imitación cautelosa de una fonda para taxistas». Y ella sabe bien que «Hay cosas que uno tiene que contentarse con desear toda la vida». En cambio, Huamán puede todavía, ante Notre-Dame, advertir «un enigma, una sabiduría perdida». Y de eso, justamente, se trata: de un mundo anonadado por las falsas representaciones, las que han borrado la lectura de la certidumbre. En las galerías Lafayette está la clientela de este mundo, «un torrente de compradores» en torno a la «versión climatizada de los mercados orientales», los «objetos tallados en madera de una absoluta inutilidad», las «falsas geishas que hablaban perfectamente un francés insolente y que no eran otra cosa que vietnamitas disfrazadas». El falso artista que preside el grupo de las bacantes de esta decadencia,