

(Tal como ocurre en «Explicaciones a un cabo de servicio» y en «Los españoles», por ejemplo).

Y esto tiene que ver con otra de las paradojas de esta narrativa. La verosimilitud —ese acuerdo sobre la representación— es fundamental en estos cuentos, al menos como el primer contrato con el lector para posibilitar luego en el programa de los hechos su excepción o ambigüedad. Esa verosimilitud, por lo mismo, es menos evidente de lo que parece. Supone que el mundo representado en el relato y el mundo del lector son análogos gracias al lenguaje común, y puede constatarse toda una fina estrategia de la narración (del acto de narrar) para incluir uno en otro (los usos de fórmulas del impersonal, de suposiciones y presuposiciones, etcétera, que apelan a un saber dado y común); y de esta serie de inclusiones, justamente, se trata. Si la representación tiene, digamos, la neutralidad de un lago (de lo ya visto), la historia ocurre como los círculos concéntricos que se abren en el agua transparente (a través de suspensos y rodeos de la fábula tradicional) y el sentido es el objeto que inquieta al paisaje, hundiéndose en el espesor del agua. Me excuso por esta figura didáctica, pero, si no es arbitraria, sugiere que lo verosímil se abre por dentro, no con su contradicción, lo inverosímil o cualquier otra norma externa a la dada, sino con lo excepcional inscrito en lo cotidiano, en la misma norma. No se trata, por tanto, de una representación meramente creíble o documentable, sino de la peculiar tensión entre lo dado (la evidencia que somos) y lo negado (la carencia incluida en aquella superficie). Por eso, la evidencia se nos impone como una fatalidad: si el mundo y la vida son lo ya visto, ese acuerdo es defectivo, una resignación y una nostalgia; no porque el mundo podría o debería ser mejor o superior, sino porque hemos naturalizado en la forma de este mundo nuestra propia insuficiencia. Así, representación (forma llena, casi «realista» o «natural») y defectividad (forma vacía, por donde lo real se revela incompleto) constituyen la íntima morada (donde se oye la «palabra del mudo») del sujeto del desamparo.

No deja de ser revelador el hecho de que el lenguaje suplementario que sustituye y compensa sea también el que muestre la herida social. A veces (como en «Vaquita echada»), el lenguaje es todo el drama; hay que comunicarle a alguien que su mujer ha muerto y ello impone un ritual difícil que aquí es sorteado entre los amigos; la noticia misma es comunicada al marido al final del cuento, por teléfono, y sólo culmina la evidencia de un vacío recubierto (como en Flaubert) de lugares comunes; ese vacío es el de la moral solidaria, que los personajes ya no pueden reconocer; sólo buscan elaborar el ritual, sus fórmulas vacuas, para exorcizar ese compromiso deshumanizado. Lo cual sugiere que las palabras no dictan un mundo real, sino uno hecho de vacíos, que están también en el discurso. Entre esos huecos del sentido el sujeto discurre, episódico y vulnerable.

Ahora bien, si la lectura de estos relatos intenta dar cuenta de sus distintos niveles para discutir su peculiaridad, quizá el eje de articulación pueda estar en lo que llamaremos las posibilidades del código. En lo que sigue nos proponemos revisar esta narrativa como una aventura en la naturaleza del código.

En primer término, hay que recordar que en el proceso de la comunicación el código es el sistema que organiza a los signos para que el mensaje sea inteligible:

el código es la convención común a los hablantes (Jakobson). En segundo término, el código es la lógica que unos signos requieren para producir significación en el campo de la comunicación: la evolución social e histórica de los códigos genera conductas comunicativas (Eco), que a su vez sostienen versiones del mundo modeladas sobre el intercambio de información (Lotman). En tercer término, y en esta misma tradición crítica, los códigos son campos asociativos, organizaciones de nociones culturalmente situadas, «la forma de ese ya constitutivo de la escritura del mundo» (Barthes). En la noción de código, por lo mismo, importa destacar el hecho de que sostiene la posibilidad de producir significación a través de los signos, y esa función articuladora es también la base del saber cultural común.

Desde esta perspectiva, si revisamos dos de los primeros grandes cuentos de Ribeyro («Por las azoteas» y «Las botellas y los hombres», ambos de 1958), veríamos que en el primero el narrador reconstruye su aprendizaje del código. Efectivamente, aquí el yo-narrador refiere las aventuras en las azoteas del yo-actor, un niño de diez años; esta exploración de los techos convierte al niño en «monarca» de un «reino de objetos destruidos». Así, el aprendizaje del mundo, reveladoramente contrastado con la penuria rutinaria del colegio y la autoridad represora de la casa, se da libremente en un espacio marginal, no utilitario, desocializado; en ese espacio de los techos, diríamos, el mundo es gratuito, no previsto, esto es, libre de los códigos que lo reglamentan para darle sentido. En la azotea, y aquí empieza a trabajar la fábula, hay, sin embargo, una «zona inexplorada» que es intimidante, pero también tentadora, y cuando el niño se lanza «al asalto de la tierra desconocida» encuentra en ella a otro habitante de la azotea, un joven, evidentemente enfermo (para el lector, como para los padres del niño, que prohíben sus excursiones), con quien el protagonista inicia una amistad imaginativa, libres ambos en ese lugar sin reglas. Es, en cierta forma, emblemático que el niño aprenda a distinguir una posible libertad frente a los códigos, la búsqueda quizá de otros alternos, a partir del enfermo condenado a muerte. El primer aprendizaje es el orden codificado del espacio: escuela y casa son espacios contiguos y represivos, mientras que azotea es la tierra desconocida que promete un espacio imaginario. A ese mundo suplementario corresponde también un aprendizaje menos obvio: el de un lenguaje de código incierto o alternativo, aquel que sostiene el enigmático enfermo. Por otra parte, hay que observar que el narrador-autor reconstruye todo el episodio desde un justo equilibrio entre su precisión y la curiosidad del narrador-actor. De ese modo hay un tácito diálogo interno entre el yo ficticio de la escritura adulta y el yo actual del aprendizaje infantil. La fábula, así, se expande de la historia que se nos cuenta a la parábola que traza entre uno y otro yo narrador.

Se podría decir que, en verdad, el narrador le cuenta al prenarrador (al niño) cómo descubrió en ese enfermo de la azotea el primer signo de la narración. Porque aquí el enfermo es un lector que funciona también como un narrador: le narra breves cuentos al niño, suerte de paradojas y acertijos. Bajo las referencias oblicuas a su padecimiento, el enfermo es, claro, el excluido (en la azotea agoniza desahuciado, recluso por su familia que teme el contagio), y se hace cargo desde esa zozobra extrema de un habla cuyo código está en la fábula, en los libros, en cierta posibilidad del lenguaje. «He leído ya todos mis libros y no tengo nada que hacer», dice al niño. Dice también:

«¿Sabes lo que es tener treinta y tres años? Conocer de las cosas el nombre, de los países el mapa... Pero, ¿no decía un escritor famoso que las cosas más pequeñas son las que más nos atormentan como, por ejemplo, los botones de la camisa?» Ese escritor es seguramente César Vallejo, y se ve que la comunicación entre el enfermo y el niño se produce sin un código común, en una complicidad de lo marginal. Para el niño se trata del lenguaje: de esos nombres de las cosas que suponen el mundo, aunque un mundo referido por alguien que es «un marcado». Así, el lenguaje que dice fuera de los códigos restrictivos, aquel que sostiene su verdad en su precariedad, es uno que se insinúa como la marca de la diferencia. No en vano cuando el niño recibe la orden paterna de no volver a la azotea, leemos: «Yo andaba asustado por los corredores de mi casa, por las atroces alcobas, me dejaba caer en las sillas, miraba hasta la extenuación el empapelado del corredor —una manzana, un plátano, repetidos hasta el infinito— u hojeaba los álbumes llenos de parientes muertos.» La familia y la casa son el lenguaje de la repetición, de lo mismo, mientras que la azotea y el amigo son el habla alternativa, trágica pero libre. El niño sabe que la libertad está hecha de «objetos destruidos», de «trastos» y de marginación. También de aquello que llega «demasiado tarde», después de la muerte. Como una remota indicación de su propio destino, aprende que el lenguaje es el único espacio equivalente a la azotea.

En «Las botellas y los hombres», en cambio, nos enfrentamos con la experiencia social del código: en este cuento las relaciones entre un padre y su hijo están desnaturalizadas, y podría decirse que la miseria de la sociedad estratificadora distorsiona incluso un código «natural». Luciano es el hijo que de la extrema pobreza ha ascendido a partner en el club de tenis donde de niño recogía bolas; es también un enlace entre los socios burgueses y sus placeres clandestinos, pero cuando el padre ausente se presenta en el club todos sus códigos son puestos a prueba. «Sin poderlo evitar, observó con más atención el aspecto de su padre. Sus codos raídos, la basta deshilachada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta de que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza aquí era una espantosa mancha moral, la prueba plena de una mala reputación.» Pero este encuentro con el padre perdido no se cumplirá en esa dimensión social, codificada de antemano, sino en otra, menos evidente. Se trata, de hecho, del descubrimiento del padre como una figura bochornosa pero mágica, extravagante pero poderosa. Es el extraviado, el bohemio y fracasado, pero con una capacidad de aventura que lo demuestra libre de los códigos a través de la retórica del embuste, que le permite sobrevivir en su propio fracaso. El hijo lo sigue en esa noche de parranda, porque «Un padre como éste no se ve todos los días». El discurso del padre es, en sí mismo, un espectáculo: «Sus ojos animados, en lugar de posarse en su padre, viajaban por los rostros de sus amigos. La tensión que en ellos leía, el regocijo, la sorpresa, eran los signos de la existencia paterna: en ellos terminaba su orfandad.» Leía signos porque, en efecto, el padre es un lenguaje que lo incorpora y restituye, en un código de significación no prevista. ¿Cuál es este código común?

No es sólo «natural», sino el de la excepción. Ante esa apertura, el hijo sólo puede responder con otra excepción, excediendo a su vez los códigos: «¿Cómo podía recompensarlo? Regalarle dinero, retenerlo en Lima, meterlo en sus negocios, todo le