

declara que es ésta una «época mercantilista en la cual para triunfar en el arte era necesario comportarse como un boxeador o como un payaso». Sólo que ellos mismos son, en verdad, otro subproducto de la época, los habitantes deshumanizados de la decadencia, los impostores. Aquellos que ilustran la clientela amarga del mercantilismo. Así, París ya no es el «enigma», sino el espejismo, la trampa cuyas dos riberas se cierran sobre el pobre consumidor de una mitología tardía. En «Terra incognita» otro doctor, el profesor de filosofía Alvaro Peñaflor, se interna en la noche popular llamado por el instinto de la aventura, esta vez de signo contrario, porque vive el ostracismo de su reprimida homosexualidad. Aquí la ruptura del código, que canjea la biblioteca protectora por el bar de camioneros, le hace perder «una imagen antigua, probablemente escéptica, pero armoniosa y soportable de la vida terrenal», junto a su «propia efigie», revelada en el extravío de los códigos nombrados.

La tiranía de los códigos y su arbitrariedad no suponen un existir solamente social. Suponen también la ambigüedad del individuo, su existir íntimamente irresuelto. Esta es una de las cualidades de la narrativa de Ribeyro: su capacidad para representar un laberinto cuya materia es social, pero cuyo recorrido es el enigma que traza el sujeto. Esa figura de destino incierto es otro laberinto, tan precario como el social. De allí la calidad subjetiva de estas historias: la subjetividad no se nombra, pero es la tierra movediza en que se desliza el sujeto. Esta emotividad sobria nos conmueve con su gratitud, porque nos deja libres al no demandarnos o proponernos respuestas, al dejarnos por entero el espacio de la lectura. No es que no nos comprometan con la resonancia moral de su crítica, sino que después de la crítica nos dejan todavía un espacio no evidente, sólo legible. Y esto porque Ribeyro es capaz, como en el enigmático relato «Los Jacarandás» (1970), de representar con los materiales de la evidencia una verdadera fábula de la interrogación.

Notablemente, relatos como «El ropero, los viejos y la muerte» y «El polvo del saber» también podrían ser leídos desde un paralelismo vallejiano. No porque tengan una entonación similar a la de Vallejo, sino porque una reflexión trágica se convierte en un brío del decir. En la poesía madura de Vallejo como en estos relatos figurativos de Ribeyro, el lenguaje gana todos sus poderes cuando intenta despojarse de sus referentes. No se trata únicamente de la semejanza temática (la muerte, el desamparo), sino también de ese lugar precario y definitivo de los objetos que son huellas de lo cotidiano, lugar donde la percepción de la desheredad los vincula. Pocas páginas de la literatura peruana, como éstas de Ribeyro, pueden hacer compañía a los poemas de Vallejo.

Por lo demás, hay otras zonas de la existencia —o al menos de su representación— donde los códigos se disuelven del todo. Así, la irrupción de lo fantástico permite que la ausencia de explicaciones (el final, en efecto, del lenguaje) sea también la ausencia del código. Por ejemplo, en «Ridder y el pisapapeles» (1971) el joven escritor que visita al escritor famoso encuentra en su mesa el pisapapeles que una noche arrojó a unos gatos en otro país: el objeto, esa noche, cayó en el corral de Ridder, pero ¿cómo?; sin explicación posible, salvo ésta: la fábula de lo fantástico, un discurso sobre lo insólito, esto es, acerca de la ruptura de la lógica causal. En otro relato, «El embarcadero de la esquina» (1977), vamos más allá de esas licencias. Angel Devoto es

un poeta alucinado, enloquecido, que escapa de la reclusión casi animal en que lo tiene su familia para asistir a una reunión de condiscípulos, acto éste paradigmático del código social que el loco disuelve. Frente al éxito social y el fracaso moral de los celebrantes, Angel es la imagen de la destrucción, no sólo de todos los códigos, sino también del mismo lenguaje. Como el bufón, pero a la vez como el juez del grupo, él es la excepción al destino social; y es, claro, el marginado total: la sociedad no prosigue en él. Es el paria, y el único ser libre en la desrepresentación del mundo que produce su habla alucinada. La ruptura del código (social y lingüístico) no deja de acarrear la autodestrucción, sólo que en la perspectiva contrastante del relato las promesas de la integración son una locura más lamentable; los triunfadores de este mundo no son menos patéticos, y moralmente son imbéciles. Frente a la alternativa integración o no integración, Ribeyro diseña aquí otra, la desintegración, esto es, la disolución de los códigos en la orfandad radicalizada por su libertad dramática. Por eso, el poema que Angel recita en la reunión como un balbuceo, se reconstruye al final como el lenguaje verdadero del solitario. Ya en un relato temprano, Ribeyro había trazado la parábola de la sociedad como un código vacío. En ese vacío habla la voz de la fábula como la instancia posible de un decir agónicamente libre.

«Silvio en el rosedal» (1976) es, muy probablemente, uno de los mejores cuentos que Julio Ramón Ribeyro ha escrito. De alguna feliz manera, este relato obsesivo por la indagación de la escritura del mundo se escribe a sí mismo. Todo ocurre como si la obra de Ribeyro escribiese este cuento, que es así el producto privilegiado de una narrativa que se autorrefiere. Inscrita en el cuento, al modo de un anagrama, esa obra se lee a sí misma en el mundo que representa como su homología. El texto del mundo y el texto del relato coinciden plenamente: cuando Silvio describe que las matas del rosedal componen la palabra RES no sólo estamos ante la antigua metáfora del mundo como una escritura que no sabemos leer, sino también ante la fábula de la lectura como el enigma del propio sujeto.

El lector que lee en el mundo es leído por esa fábula que promete el sentido en el signo, pero que demuestra, una vez más, la arbitrariedad del mundo en el signo y, por tanto, el poco sentido que nos queda. Por ello mismo, el propósito está en la lectura, en esa hermenéutica que ejercita el sujeto para cifrar su propia aventura. Esta fábula de la lectura será, al final, la pregunta por el código central, aquel que permitiría que el sujeto y el mundo coincidieran en el sentido y fuesen, en consecuencia, legibles.

Siendo un texto escrito por la obra, y uno donde ella se inscribe, nuestra misma lectura sólo puede ser parte del juego planteado: ver en el cuento la figura del sentido incierto que Silvio entrevé en el texto del mundo. Es, claro, en el texto del relato donde nosotros reconstruimos ese sentido esquivo que pluraliza y hace zozobrar, a un tiempo, la naturalidad supuesta de la lectura. Porque esta es una lectura que parte del desciframiento (sin código válido) de la escritura del mundo; pasa por la puesta a prueba de los alfabetos (los códigos que provee la tradición literaria); sigue con la historia que traman entre sí los personajes (el alfabeto de sus simetrías, código anagramático); y, en fin, convoca el cuestionamiento de los códigos dados a partir de su radical e irresoluble demanda (nostalgia del Código) por un lenguaje capaz de inscribirnos como figuras del sentido.

Todo en este cuento viene de la literatura y vuelve a ella; pero, sobre todo, viene de la obra del propio Ribeyro, como un mapa a escala metafórica. Ello es patente en el hecho de que la lectura del mundo se hace ahora una actividad directa y central en el espacio privilegiado del «valle» y en la geografía mítica de Tarma: el «pequeño fundo» de El Rosedal es, más que una unidad económica, un jardín. En la densidad anagramática de la escritura (unas palabras escritas dentro de otras) el dueño del jardín es Paternoster quien lo vende a Salvatore (Carlos Paternoster a Salvatore Lombardi, en el argumento), lo que hace del espacio no una pérdida original sino una heredad no buscada: Silvio, a la muerte de su padre, se encuentra dueño involuntario del jardín. Una vez más, la pregunta por el «estar aquí» se resuelve por una indagación del «ser del estar», sólo que esta vez será una pregunta radicalizada por sus demandas. Irónicamente, el lugar —esta cifra del sentido del mundo— se impondrá de modo casual y a través del laberinto de la inmigración, en este caso italiana; Italia, la música, las rosas y el valle fecundo de Tarma son indicios suficientes como para transformar a este Silvio Lombardi que hasta los cuarenta años, antes de conocer el valle, había sido «un hombre sin iniciativa ni pasión».

Pronto, Silvio descubre que la hacienda «Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical». Al mismo tiempo, los empapelados antiguos de las habitaciones «invitaban más que a la contemplación a la lectura». Es así que la representación del mundo se va demostrando como una serie de alfabetos implícitos; hasta que, desde un cerro vecino, Silvio descubre que la hacienda está hecha de «una borrosa tapicería coloreada, en la cual ciertas figuras tendían a repetirse». Más tarde comprueba que «los macizos de rosas que, vistos desde el suelo, parecían crecer arbitrariamente, componían una serie de figuras». El enigma se precipita: al copiar esos signos se da cuenta de que se trata no «de un dibujo ornamental sino de una clave, de un signo que remitía a otro signo: el alfabeto Morse». Con el código en la mano encuentra la palabra escrita en el jardín: RES.

En seguida, las distintas posibles lecturas se suceden como un discurso indiferenciado que el signo potencia y el lector ensaya. Cosa o ser, la palabra explicaba una y todas las cosas: «Una cosa era todo... Todo era una cosa, pero de nada le servía saberlo. Por donde la mirara, esta palabra lo remitía a la suma infinita de todo lo que contenía el universo.» En «El Aleph» de Borges se trata de dos posibilidades: la suma de las cosas en la naturaleza sucesiva del lenguaje, por una parte, y de la simultaneidad de las cosas en el instante de la contemplación, por otra; la primera está representada por el genio literal de Carlos Argentino que registra prolijamente cada parte del todo que ve; la segunda corre a cargo del propio Borges, quien opta por el informe sucinto y equivalente, que registra más el asombro de ver que la cosa vista. En este relato de Ribeyro otra posibilidad se plantea: la palabra-aleph contiene todas las cosas y, al revés, alude a todo lo que es, sólo que esa potencialidad de suma coincidencia está dada enteramente al lector, a la lectura; si Borges se asombra del ser de la palabra que contiene al inconcebible universo, Ribeyro se conmueve del estar de la palabra en un mundo que no acaba de referir y referirnos. Silvio vive así la agonía de su propia lectura: el narrador y el lector saben tan poco como él puesto que asisten mutuamente