

La celada de la imagen. Visualidad mental y descaminos de la imaginación en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro.

Paul Baudry

Université de Paris IV - Sorbonne

El consenso no sólo celebra a Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) como el mayor cuentista peruano del siglo XX sino como narrador por antonomasia de la medianía y del fracaso. Si bien sus cualidades pedagógicas, periodísticas y diplomáticas fueron recompensadas por los altos puestos que le fueron otorgados en Francia y en el Perú, las diferentes distinciones que recibió y que tanto deseó en vida no le confirieron una proyección literaria y mediática a la altura de la hoy incontestable importancia de su obra. La obsesión por la derrota, como experiencia y tema, se fragua en las setecientas páginas de su diario de escritor, a manera de astrolabio artístico y existencial, donde consigna, bajo el expreso título de *La tentación del fracaso* (Lima, 1992), dudas y demonios a lo largo de cuarenta años de residencia en París. En efecto, el paradigma del chasco estructura y caracteriza genéticamente una obra cuya desesperanza ha sido atribuida, por un lado, al pesimismo y al escepticismo propios del autor y, por otro, a la naturaleza temática de las narraciones que delinean la injusticia, la mediocridad, la violencia, la avidez y el egoísmo del espectro social peruano entre 1950 y 1990. Es decir, el consenso causal del fracaso como paradigma ribeyriano ha pretendido combinar una vertiente caracteriológica y una vertiente tematológica para elucidar dicho empecinamiento personal y literario. La validez de dicho consenso –poco ajena a las teorías de Sainte-Beuve– merece ser examinada con mayor detenimiento.

En efecto, es imposible obviar la omnipresencia de un tropo cancerígeno que prolifera al compás de las adversidades y desgracias que rematan cada cuento. Las narraciones de pensamiento, en particular, están íntimamente ligadas a una profusión de imágenes mentales que Ribeyro correlaciona con lo trágico. Dicha asociación se fundamenta en un triple acervo platónico, cervantino y flaubertiano, al cual se añade una dimensión ética propiamente ribeyriana y original. En efecto, la imagen en Occidente –ícono o tropo literario– ha sido objeto de constante sospecha y recelo en tanto representación mimética, es decir dúplice, hasta el advenimiento de la edad moderna. Al tratarse de una modalidad epistemológica por lo menos problemática sino ambigua, capaz de representar al mundo objetal en su ausencia, tras haber sido desterrada del coto de la autenticidad y relegada como embuste prescindible, el quijotismo cervantino y posteriormente el bovarismo flaubertiano introdujeron un giro

axiológico clave para su incorporación y redención en el arte literario como producción característica y necesaria de la mente humana. En la novela epónima de 1857, Emma Bovary conoce a una lavandera solterona en el convento de las Ursulinas que, al facilitarle las obras de Walter Scott, inculca el germen de las novelas históricas y sentimentales en su imaginación. La insuficiencia de la vida real, producto de la “pequeñez de las pasiones que el arte exagera”, la conducirá inexorablemente al adulterio y al suicidio. En ese sentido, la lección de Flaubert, y posteriormente la de Ribeyro, estipula que las representaciones literarias, y por ende las imágenes mentales, afectan el acontecimiento de la vida misma. Esta matriz dramática será incorporada al proyecto ribeyriano a modo de “moralidad estética”, es decir, de aleccionamiento ético e implícito que hemos de inferir a partir de la materia literaria para preservarnos de los descaminos de la imaginación.

*

Es de constatar que la cuentística trágica de Julio Ramón Ribeyro confiere una trascendente importancia a la narración de pensamiento en discurso indirecto y en discurso indirecto libre. El narrador abarca la conciencia de los personajes, esboza sus senderos imaginativos y les confiere una importancia comparable a la de sus actos dentro de una narración que los considera a menudo consubstanciales. Pensar e imaginar son, en ese sentido, de igual importancia a nivel dramático. Al transponer la experiencia subjetiva del pensamiento, Ribeyro hace hincapié en el vínculo epistemológico que une el sujeto al mundo, es decir la imagen, única herramienta a su disposición para delimitar la visualidad de lo real. Por un lado, la noción misma de imagen —en iconografía, literatura o como modo de conocimiento—, del latín *imitor*, expresa la idea de una imitación, de una representación a partir de los sentidos, entrañando así la ambivalencia de lo representado; y, por otro lado, la imaginación permite la reproducción del contenido de una percepción o de una impresión en la ausencia del objeto representante. Este mismo fenómeno se transpone en las narraciones de pensamiento esbozadas por Ribeyro donde lo representado permite hacer o volver presente aquellos representantes reales que permanecen, sin embargo, ausentes. La mayoría de pensamientos, incluso en el sentido de razonamientos o de construcciones lógicas, se expresan dentro de la corriente textual por medio de imágenes. En ese sentido, la traducción discursiva del pensamiento está íntimamente ligada a una copiosidad gráfica que busca representar una constante cognitiva, esto es, nuestra propia tendencia imaginista. Dicho afán convierte por lo tanto a la escritura ribeyriana en una escritura epistemológica de la imagen en la medida en que dichas representaciones visuales se interponen constantemente entre el sujeto y el mundo

exterior en su esfuerzo por aprehenderlo. Para Ribeyro –digámoslo a las claras– sólo pensamos en y por la imagen. Escribir e insistir en ella equivale entonces a cuestionar un proceso cognitivo en el seno del arte literario y a plantear las representaciones mentales como un auxiliares necesarios para el conocimiento.

La reflexión ribeyriana no se limita a señalar la primacía de la visualidad en los procesos de cognición sino que entrelaza redes coherentes de imágenes que corresponden a las características morales de los “imagifactores” o sujetos que las producen. Las representaciones vehiculadas por el discurso indirecto e indirecto libre no están simplemente yuxtapuestas en una continuidad textual sino que están semantizadas por la subjetividad de los personajes y constituyen en ese sentido verdaderas descripciones mediatizadas que delinean sus respectivas cosmovisiones. Es posible estudiar la especificidad cuentística de Ribeyro interpretándola a la luz de una sociología del imaginario donde cada imagen textual y/o mental correspondería a la identidad moral de su “imagifactor”. En efecto, la extracción social de cada personaje determinaría, por ejemplo, ciertas disposiciones para imaginar de tal o cual manera el mundo inmediato. Esta correspondencia aparece, por supuesto, en muchas otras literaturas –todo escritor “hace pensar” a sus personajes a partir de un contexto socio-histórico para gratificar el ideal verista–, pero Ribeyro pugna por demostrar la fatalidad de esta concordancia. Este afán hace que suscriba resueltamente a un esencialismo determinista que establece una correspondencia obligatoria, y por ende trágica, entre el sujeto y su imaginario.

En “Los huaqueros” (1958), por ejemplo, Tobías ha quedado tan decepcionado como sus secuaces al terminar su faena como saqueadores de tumbas. El botín es una momia harapienta, arenosa e intranscendente. Sin embargo, Filiberto, su cómplice, le sugiere que se robe al menos unas tablas de madera: “ –¡Pues no eras tan bruto!– dijo y, cogiendo la caja, le dio un volteretazo (...). Luego se la puso al hombro y se echó a andar hacia los corralones. A mitad del camino (...) se había olvidado de todo y, feliz, pensaba en los buenos camotes que asaría en la brasa de aquella madera vieja”. El discurso indirecto introducido por « pensaba » remata el cuento y subraya una conclusión personal que apela al imaginario social del personaje. Aquellas tablas milenarias y de incalculable valor arqueológico podrían –después de todo– servir para asar unos “buenos camotes” o batatas. La imagen prosaica de este tubérculo deforme y tremendamente asequible irrumpe en su mente y en la superficie textual a modo de elemento contrastivo para traducir su pobreza e incultura. La tosquedad de la leguminosa remite metonímicamente a la tosquedad de su apreciación crítica e incluso a su impericia como saqueador poco informado de su valor pecuniario en el mercado del arte. La

etopeya de Tobías se fundamenta, por consiguiente, en la articulación de un imaginario correlacionado a una serie de determinismos socioeconómicos que, a su vez, afectan su imaginación. A esta necesaria concordancia, como zócalo de su cuentística imaginista, Ribeyro añade un primer ingrediente flaubertiano. Aquellas imágenes mentales que penetran por el discurso indirecto e indirecto libre conducen a un desencanto primordial y perenne al gozar de una superioridad plástica y semántica que no posee lo que representan.

Si admitimos que la representación visual e interna de un referente no es el referente en sí, es de notar que ésta autoriza una serie de modificaciones inmateriales que el referente no toleraría en su materialidad. Para Ribeyro, la singularidad del nexo mental entre la imagen interna y el referente externo es precisamente su deficiente literalidad y su profuso simbolismo inconsciente. Tan pronto como el universo ribeyriano es interiorizado visualmente, éste padece cambios plásticos y semánticos dictados por la impetuosidad de un espacio mental y dinámico donde le es imposible mantenerse intacto. En “Los merengues” (1952), por ejemplo, Perico, vivaracho y pobre, está tan obsesionado con la adquisición y consumo de este dulce que decide robar los ahorros de su madre: “Extrayendo la bolsita de cuero, contó una por una las monedas (...) y constató, asombrado, que había cuarenta soles. Se echó veinte al bolsillo y guardó el resto en su lugar (...). En el camino fue pensando si invertiría todo su capital o solo parte de él. Y el recuerdo de los merengues –blancos, puros, vaporosos– lo decidieron por el gasto total”. Los numerales “cuarenta” y “veinte” dan cuenta exacta del valor real del representante-dinero pero, incentivado por la imagen etérea y deliciosa de los merengues, Perico transforma esta suma irrisoria en un capital-representado digno de una seria inversión. El pastelero se reirá en sus narices y Perico terminará sentado al borde de un acantilado y maldiciendo a toda la humanidad. Este acomodamiento de la imagen interna al contorno de las fantasías y fantasmas de los personajes se realiza ineluctablemente bajo el signo del desencanto. Para Ribeyro, lo existente siempre es o contiene menos que lo inexistente y lo real siempre es o contiene menos que lo irreal. Esta irreductible semejanza entre lo proyectado y lo experimentado origina su interés filosófico y literario por el desencanto porque le permite articular lo cognitivo y lo narrativo. En efecto, Ribeyro reinvierte una constante cognitiva universal, el desencanto ante lo ilusorio, por su solvencia narrativa –sadismo, espectacularidad, patetismo– en la materia literaria. Sin embargo, la existencia homogénea de este desengaño constitutivo del ser ribeyriano adviene particularmente en el caso de aquellos “sujetos de carencia”, citando a Bryce Echenique, que se representan a sí mismos como deficientes o imperfectos.

Valga apuntar que la estructura interna del personaje ribeyriano descansa sobre un vacío fundamental e insaciable correspondiente a una oquedad óptica. Esta carencia primordial no corresponde a un afecto transitorio de privación sino a un rasgo de carácter que confirma su genética ribeyriana. La experiencia del vacío –carencia afectiva, social, psíquica, económica, metafísica, etc.– horada una concavidad en el seno de su carácter que es inmediata y sucedáneamente colmada por imágenes mentales. Dicha oquedad óptica no constituye una vacuidad pasiva sino que es invitación al colmo, a la saturación, a un movimiento de compensación dentro de una doble dinámica psíquica y textual. Por consiguiente, al cimentar la complexión moral de sus personajes en el sentimiento de una ausencia, Ribeyro también reactiva la dinámica trágica del desencanto. El colmo de la mente-contenedor por las imágenes-contenido es siempre imperfecto e insatisfactorio en la medida en que toda saturación termina siendo temporal e ilusoria. La alternancia entre compensación y vaciado de esta oquedad imaginaria constituye un instrumento de locomoción narrativa que el propio cuentista analiza en su ensayo titulado “Gustavo Flaubert y el Bovarismo” (1976): “Si nosotros nos reconocemos en Emma Bovary es por la forma cómo funciona en su naturaleza el mecanismo del desengaño. Flaubert, analizando sus propias experiencias, formuló una verdad psicológica general: que en los temperamentos imaginativos el deseo usa al sentimiento o, en otras palabras, que la posesión no apareja el goce porque la sensibilidad ha sido agotada por anticipación (...)”¹. En los dos casos, la oquedad del deseo es colmada por un contenido ilusorio, la imagen, que remite únicamente al signo de una ausencia. Al considerarla presencia en sí y no presencia ausente, Flaubert y Ribeyro hacen de ella el destino predilecto del desencanto.

Es imposible no sentir un sentimiento de extrañeza ante la aplastante presencia de imágenes mentales en la cuentística ribeyriana, a tal punto que ésta pareciera estar motivada por una fuerza tácita, impetuosa y constante proveniente de una instancia narrativa que se gratifica insertándolas adrede. En efecto, el texto las suministra tan intensamente en la mente de los “temperamentos imaginativos” que consigue confundirlos y desconcertarlos. Habíamos señalado que las imágenes interiorizadas atraviesan un proceso de modificación plástica y semántica que las armoniza con los anhelos y carencias más recónditos de cada personaje. Ahora bien, este proceso de modelización puede incluso corromper el soporte inmaterial del

¹ RIBEYRO, Julio Ramón, “Gustavo Flaubert y el Bovarismo”, in *La caza sutil*, Lima, Editorial Milla Batres, Colección Perfil y Tiempo, 1976, p.28.

referente, es decir lo representado, al atribuirle valores subjetivos que lo modifican definitivamente. La imagen memorizada es resemantizada abusiva y excesivamente hasta convertirse en una representación incierta del universo objetual y referencial. En “El marqués y los gavilanes” (1977), por ejemplo, el marqués don Diego Santos de Molina se encierra en la imagen de un pasado virreinal y reconfortante, en pleno siglo XX, ante la amenazante llegada de la chusma provinciana a la capital: “Se amuralló cada vez más en su casona, borrando de un plumazo la realidad que lo cercaba, sin enterarse nunca que un millón de provincianos habían levantado sus tiendas de esteras en las afueras de la Ciudad de los Reyes. Solo se filtraban hasta su mundo los signos de lo mundano, bodas, bautizos, matrimonios, entierros, distinciones, bailes y nombramientos”. Al autorizar únicamente el acceso cognitivo de imágenes que perpetúan un statu quo conservador y anacrónico, Santos de Molina se enclaustra literalmente dentro de una representación ilusoria y tragicómica de su entorno inmediato que lo conducirá, en última instancia, a la esquizofrenia. Su encierro dentro de la plurivocidad de lo representado, como rechazo a la univocidad del mundo objetual, corresponde a uno de los principales descaminos de la imaginación en Ribeyro. Este disfuncionamiento resulta estética, filosófica y literariamente rentable para ilustrar las implicancias concretas de las imágenes mentales sobre la acción humana. En efecto, la imagen mental resulta una celada para el entendimiento en la medida en que nos confiere la ilusión de un poder demiúrgico sobre el mundo objetual, mediante la presencia libérrima de lo representado, que, las más de las veces, pretende duplicarlo e incluso sustituirlo. Lo representado se convierte entonces en un motivo fluctuante y dinámico que plantea, por último, el problema de la identidad, es decir, aquella autorepresentación física y moral de los personajes cuya fluctuación modifica su relación para consigo mismos y para con los demás.

En efecto, pocos son los personajes que consiguen atenerse a una definición imaginaria y estable de su identidad al estar constantemente hostigados por un maremágnum visual e interno. En “El embarcadero de la esquina” (1977), por ejemplo, Ángel Devoto es un poeta alucinado que logra escapar a la reclusión animal e infrahumana en que lo tiene su familia con el fin de asistir a una reunión de ex alumnos burgueses que fueron al mismo colegio : « Era un ser alado, fluorescente, que se deslizaba por el mejor de los mundos y para quien nada era imposible (...). Ángel se instaló sonriente. No hubo rey en carroza ni príncipe en palanquín tan cómodo como él, deslizándose en ese veloz vehículo hacia las moradas del mar ». La excarcelación de Ángel fomenta inmediatamente una reinención imaginaria del mundo objetual e incluso de su propia identidad. En efecto, las prerrogativas de lo representado

autorizan la génesis de una nueva identidad alucinada, primero como una luciérnaga o “ser alado, fluorescente” y luego como un monarca o “rey”, que confortan su locura y lo condenan para siempre a la desadaptación social. Finalmente, en la medida en que afectación, premeditación e intencionalidad están intrínsecamente ligadas en toda empresa narrativa, cabría cuestionar el porqué ideológico que sustenta este empecinamiento temático que asocia imagen y tragedia. La intensidad y la repetición de estas constantes trágicas incitan tácita y activamente al lector a investigar la razón y el sentido de su existencia temática. Esta nos invita a plantear la posibilidad de una lectura ética y de un posicionamiento crítico del narrador para con los riesgos concretos de la imagen mental. La reflexión ribeyriana se desplaza entonces de lo cognitivo hacia lo ético tan pronto como la imagen mental y/o textual se transforma en acontecimiento al comprometer la integridad física y moral de los personajes embaucados por la tentadora visualidad de sus quimeras. En la medida en que esta veta ética es casi siempre tácita, convendría denominarla “moralidad estética” por ser inferida a partir de la literalidad de su producción cuentística. En ese sentido, los contraejemplos narrados nos incitarían a un actitud de vigilancia ante las modificaciones perniciosas y fatales de lo representado, sobre todo en una sociedad como la nuestra donde lo espectacular desrealiza progresivamente nuestro entorno y la alteridad más inmediata.

*

En resumidas cuentas, la cuentística de Ribeyro discute la preponderancia epistemológica de las imágenes en las representaciones mentales y procesos cognitivos. La omnipresente visualidad en toda narración de pensamiento plantea la imagen (ícono, tópico o motivo) como herramienta necesaria pero ambigua para el conocimiento. Al interiorizar el mundo como imagen, el sujeto ribeyriano es inducido al error. Sus propiedades desrealizantes tienden a emanciparla del representante y a someterla a cambios plásticos y semánticos que la armonizan ineluctable y abusivamente con los deseos y carencias del individuo. En ese sentido, el acervo flaubertiano sustenta firmemente aquellos descaminos hermenéuticos que corrompen nuestro juicio y nos conducen al chasco e incluso a la muerte. La dimensión ética fraguada por Ribeyro hace de él un escritor del cómo pensamos y del cómo deberíamos pensar para eludir los trances de la imaginación. La respuesta es contundente: la imagen, creación vicaria de una presencia, es una celada que nuestra lectura puede precaver.

Bibliografía

ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

GALLINA, Jean-Marie, *Les représentations mentales*, Paris, Dunod, Collection Les Topos, 2006.

GRIMALDI, Nicolas, *Bref traité du désenchantement*, Paris, Le Livre de Poche, Collection Biblio Essais, 1998.

NICOLLE, Jean-Marie, *L'imagination*, Paris, Bréal, 2010.

RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, I et II, Lima, Seix Barral, Biblioteca Breve, 2009.

RIBEYRO, Julio Ramón, "Gustavo Flaubert y el Bovarismo", *La caza sutil*, Lima, Editorial Milla Batres, Colección Perfil y Tiempo, 1976.

THOMAS, Joël, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

VARGAS LLOSA, Mario, *L'orgie perpétuelle* (Flaubert et *Madame Bovary*), Paris, Gallimard, NRF, 1975.