

Julio Ramón Ribeyro, mudo al final

Autor(en): **Torres, Paloma**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 17-18

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047326>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Julio Ramón Ribeyro, mudo al final.

Paloma Torres

Universidad Complutense

EL FINAL RIBEYRIANO

Al alcanzar su final, los cuentos del primer volumen de relatos publicado por el peruano Julio Ramón Ribeyro, *Los gallinazos sin plumas* (1955), callan. De este modo, al lector no se le revela si Efraín y Enrique alcanzan una vida mejor en «Los gallinazos sin plumas», ni si finalmente Paulina acepta la propuesta de su padre de acostarse con Domingo en «Interior L». Dionisio queda a la espera de la puñalada de Janampa en «Mar afuera»; tampoco se sabe si el plan de Mercedes de eliminar a su marido en «Mientras arde la vela» da resultado, ni si Martín logra reconducir su vida en «En la comisaría»; la narración se detiene antes de que se consume el sometimiento de María a Felipe Santos en «La tela de araña», y en «El primer paso» el punto final comparece cuando comienzan a seguir a Danilo, sin descubrirse las consecuencias de esta acción. El último cuento del volumen, «Junta de acreedores», no revela si Don Roberto se suicida o no al llegar al malecón.

Al final de Julio Ramón Ribeyro, por su apariencia de apertura, “superficialmente se le puede asociar al espectro posmoderno”¹, según Peter Elmore. Es lícita una lectura de Ribeyro desde la posmodernidad, pues el autor se establece conscientemente en el fragmento, hoy considerado estandarte de lo posmoderno, y sus personajes se construyen sobre la ausencia, desligados de lo que les rodea, solos, y hay un descentramiento del

© *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011): 141-168.

¹ Elmore, Peter: *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 33.

código, o la negación de la existencia de un centro dotador de sentido de la realidad que rodea al personaje.

Sin embargo, desde estas características (que son veraces, ilustrativas) consideramos que leer a Ribeyro desde un enfoque posmoderno sería forzar su interpretación, o no atender a su espíritu, que no responde en absoluto a las motivaciones posmodernas. Sus motivos son de marcado carácter personal, no es un autor que se suscriba fácilmente a corrientes de ninguna índole (de hecho su relativo desconocimiento se debe en parte a esta marcada individualidad: "Soy autárquico desde el punto de vista literario y este grave defecto, este anacronismo, merece un castigo ejemplar"²).

Muy lejos de la posmodernidad, su estilo es considerado neorrealista, se le llamó "el último escritor del siglo XIX". Según Alfredo Bryce Echenique, la entonación de los relatos de Ribeyro "podría evocar el prolijo registro de Chejov, ese soliloquio intenso, breve e íntimo. Sólo que la variedad episódica evoca a Maupassant, y hay momentos que parecen de un rápido brío stendhaliano. Esa narrativa del siglo pasado es aquí otro horizonte familiar, nunca evidente ni aludido, pero próximo"³.

El final de sus cuentos transmite una sensación inicial de apertura, que cuadra con la ruptura de la posmodernidad. Pero al profundizar en ellos se advierte (con sorpresa si se esperaba lo anterior), que los finales de Ribeyro no son estrictamente "abiertos"; sino que los textos tienden profundamente hacia su concreto final, que es cerrado desde el punto de vista de la trama que transcurre en el interior del personaje, y que es, como veremos, la que le interesa verdaderamente al autor. Tras el análisis de los finales ribeyrianos se advierte también con claridad que, como explica Marco Kunz en su obra *El final de la novela* (Gredos, 1997), la dicotomía entre "abierto" y "cerrado" no hace sino entorpecer y limitar una mirada certera hacia los finales, en este caso del escritor peruano.

¿A qué responde entonces esa sensación inicial de apertura y de modernidad de los finales de Ribeyro?

-A su escepticismo vital, que le lleva a un silencio final, de modo muy evidente en el volumen que tenemos entre manos, *Los gallinazos sin plumas*, donde en todos los cuentos, en pala-

² Ribeyro, Julio Ramón: *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral, 2008, p. 120.

³ Bryce Echenique, Alfredo: Prólogo a Ribeyro, Julio Ramón, *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994, p. 12.

bras de Peter Elmore, “se alude elípticamente al postrer acto de violencia”⁴.

-A su posición estética, que se manifiesta:

1. En la elección del cuento como vehículo de su prosa: al cuento, como forma estética, le define intrínsecamente la “apertura”. “Yo veo y siento la realidad en formas de cuento y sólo puedo expresarme de esa manera”⁵.

2. Se decanta por la trama interior, por la que transcurre en la intimidad del personaje y que ese silencio final consigue poner en el punto de mira.

EL ESCEPTICISMO DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

Para comprender el escepticismo que retrata a Julio Ramón Ribeyro, y que define su obra y su vida (dos esferas muy conectadas en su caso), se puede acudir a la raíz del concepto, en la definición de Ferrater Mora: “Escepticismo. Escépticos. El verbo griego σκέπτομαι significa ‘mirar cuidadosamente’ (una cosa, o en torno), ‘vigilar’, ‘examinar atentamente’ (...)”⁶. Estos trazos se ajustan al dibujo de Ribeyro, hombre cauteloso, vigilante, que con sigilo da vueltas alrededor de las cosas y que admite la duda como rasgo de su vida y de su personalidad. Él mismo habla del “necesario componente de *duda*”⁷, y se retrata a sí mismo:

Como siempre floto entre dos aguas, pico de aquí y de allá, rechazo y acepto con la mayor sangre fría ideas contradictorias, carezco en absoluto de ‘opiniones’. Mi incapacidad de elección es fundamental. No por riqueza de razones sino por insuficiencia de información⁸.

Ese escepticismo que conlleva una sensación constante de incertidumbre y a veces la incapacidad de toma de decisiones lo vive Ribeyro tortuosamente; rescata en sus diarios situaciones fallidas, proyectos fracasados por esta postura vital. Pero, significativamente, este mismo escepticismo es la clave fecunda de su obra. Se transmite a sus personajes, determina su espíritu,

⁴ Elmore, Peter: *El perfil...*, p. 51.

⁵ Ribeyro, Julio Ramón: *La tentación...*, p. 162.

⁶ Ferrater Mora, José y Terricabras, Josep-Maria: *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Ariel, 1994, vol. 2, p. 1054.

⁷ Ribeyro, Julio Ramón: *La tentación...*, p. 82.

⁸ *Ibid.*, p. 56.

también ellos examinan y se detienen ante las encrucijadas⁹, y sufren ante las posibilidades abiertas, incapaces de la determinación o el aplomo.

Esta fecundidad podría explicarse como lo hacen Ferrater Mora y Gutiérrez Coto:

Ser hombre de contradicciones significa ser uno de esos hombres que, bajo las apariencias del monólogo, están efectivamente dialogando, es decir, están haciendo una polémica y no una dialéctica o un catecismo. El carácter vivo de la palabra, el poder creador del lenguaje reside justamente en esa capacidad de dialogar inclusive consigo mismo, pues cuando la palabra ha dejado de dialogar se convierte en obra muerta, en dogma que no duda o en fe que no vacila. Lo que confiere su carácter poético a la palabra es, en cambio, la vacilación y la duda, y por eso la polémica y la agonía en que el diálogo o el autodiálogo se resumen, equivalen, en el fondo, al fecundo escepticismo que no acaba nunca de convencerse siquiera de que es escéptico¹⁰.

El diálogo de Ribeyro consigo mismo es constante, y de algún modo agotador; requiere una salida creativa: sus diarios, y sus cuentos con ese final callado, que pone de manifiesto que la realidad es un lugar inaprensible. El final, momento privilegiado del texto, que ilumina todo lo relatado anteriormente, es en los cuentos de Ribeyro una muestra estética o narrativa de su escepticismo. El final ribeyriano es callado, no se pronuncia o impone una conclusión, queda "abierto", suspende el juicio. No ha de confundirse (una tentación fácil al enfrentarse al universo de este escritor) el escepticismo con el pesimismo¹¹.

⁹ Paradigmático, para ahondar en el escepticismo de Julio Ramón Ribeyro, es su cuento *La encrucijada*, recientemente publicado por Seix Barral, donde se muestra la dificultad de tomar una decisión y la imposibilidad de encontrarse con el propio destino aunque se haya uno decantado con valentía por una senda concreta.

¹⁰ Ferrater Mora, José, y Gutiérrez Coto, Amauri Francisco: *Razón y verdad y otros ensayos*. Sevilla: Renacimiento, 2007, p. 106.

¹¹ Wolfgang A. Luchting destaca en una nota al pie (Luchting, Wolfgang A.: *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 1988, p. 17) la entrevista que Ribeyro concedió a *La prensa*, en Lima, el 4 de noviembre de 1976, y que habla de su propio escepticismo, matizándolo, iluminándolo, contradiciendo a los comentaristas y críticos que ligan el escepticismo con el pesimismo. Dice así:

"Escéptico es una persona que no cree en la posibilidad de descubrir la verdad, por ejemplo. Pesimista es una persona que cree que la vida no vale la pena de vivirse, etc., que nunca podremos alcanzar un poco de felicidad. El escepticismo es una forma un poco más intelectual, desapegada de mirar la

El escepticismo de Ribeyro es una actitud contenida, no se regodea en la tristeza a pesar de las situaciones tan duras, de sufrimiento y de fracaso, que retrata. Simplemente deja un halo de inevitable incertidumbre que provoca que el lector quede con la idea de apertura, con la impresión de que el cuento no ha marcado límites sino que simplemente ha constatado un retazo de realidad sobre el que finalmente no se pronuncia, dejándolo abierto. El escepticismo ribeyriano marca la imagen que el escritor tiene del mundo y de la literatura, y se manifiesta de manera palpable, "física", en la ambigüedad de los finales de los cuentos que forman *Los gallinazos sin plumas*.

SU POSICIÓN ESTÉTICA: EL CUENTO

La naturaleza del cuento determina su final. El cuento, según la definición de V.S. Pritchard que rescata Raymond Carver, es "algo atisbado con el rabillo del ojo, al pasar"¹². El cuento rescata un instante crucial, recoge un acontecimiento significativo que se adecúa a su brevedad. Según Mariano Baquero Goyanes, "en el cuento los tres tiempos o momentos de las viejas preceptivas –exposición, nudo y desenlace– están tan apretados que casi son uno solo"¹³. Estos límites apretados, la intrínseca brevedad del cuento, lo condicionan profundamente: el arte del cuento es la destreza de detectar lo esencial y escribirlo. Nada sobra.

El fragmento "cierra" puesto que "encierra" el texto entre unos límites cercanos, el espacio entre el *incipit* y el final es reducido. Pero los límites apretados implican la necesidad de escoger sólo las palabras exactas y no regodearse en lo que sobra, requieren el control de la capacidad sugestiva de los términos elegidos. El cuento, como difícilísimo ejercicio de brevedad, es la estética de la apertura y de la capacidad de sugerencia. El significado del cuento no se agota en su literalidad, sino que ésta es camino para acceder a una riqueza significativa misteriosamente inagotable.

Julio Ramón Ribeyro se instala en el cuento, se siente cómodo en el desafío del fragmento que, por su simbolismo y por su capacidad de sugerencia, evita explicaciones sistemáticas y se

realidad, sin hacerte muchas ilusiones de lo que pueda pasar, pero esperando siempre que suceda algo favorable. ¿No?".

¹² Carver: Raymond: *La vida de mi padre, cinco ensayos y una meditación*. Bogotá: Norma, 1997, p. 48.

¹³ Baquero Goyanes, Mariano: *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Colección Esquemas, 1967, p. 50.

aproxima más a una vida hecha de retazos de los que es difícil encontrar el núcleo ordenador, de distintas tendencias y trayectorias vitales que se entremezclan de manera incierta.

Para él “la historia es un juego cuyas reglas se han extrañado”¹⁴, por lo que renuncia a explicaciones totalizantes de la realidad. El mundo no cabe en una novela, y por eso prefiere el cuento, que no tiene ansias de encerrarlo y de comprender su complejidad. El cuento es una visión fugaz del momento oportuno, del acontecimiento clave.

Según Ángel Esteban, “el relato de Ribeyro es lineal, pero eso no quiere decir que descubre un mundo comprensible. La misma concepción del cuento le lleva a proponer siempre fragmentos de realidad”¹⁵. No busca comprender la vida, no hay una explicación, por eso Ribeyro se encuentra cómodo en el fragmento, mirando con libertad interna: contempla durante un instante, sin que exista el segundo momento de contemplación, el del intento de sistematización.

En la lectura de Ribeyro se accede a la comprensión del mundo a través de la narración. Él mira la realidad que le preocupa (escoge a los sin voz, a los marginados, a los olvidados), que recuerda (Lima teñida por la nostalgia, desde París, la infancia que marca todo movimiento posterior), o que le conmueve, y retransmite esa mirada al lector sin pasarla por filtros explicativos o intentos de sistematización de esa realidad. La narración se presenta como un acceso eficaz al conocimiento que, en palabras del propio autor, es la única manera de acceder a una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica.

Esta realidad fugitiva que Ribeyro mira escéptico deja en sus personajes un poso de vacío y de carencia. Escribe Peter Elmore que en Ribeyro “aparecen, recurrentes, el tema de la disminución y la pérdida: el discurso y el mundo representado suelen dar cuenta del vacío y de la carencia, que son las condiciones existenciales más relevantes del autor de *La palabra del mudo*”¹⁶.

La manera peculiar de Julio Ramón Ribeyro de entender la realidad en forma de cuento provoca que se exprese literariamente mediante esta forma narrativa a la que es inherente la apertura. El fragmento, carente de una unidad más amplia que lo explique, y los personajes debatiéndose modestamente entre la pérdida, la soledad y la carencia acentúan la sensación de apertura de sus finales.

¹⁴ Ribeyro, Julio Ramón: *Prosas...*, p. 44.

¹⁵ Esteban, Ángel: Prólogo a *Cuentos Antología*. Madrid: Espasa Calpe, 1998, p. 32.

¹⁶ Elmore, Peter: *El perfil...*, p. 47.

LA TRAMA INTERIOR

El silencio último, en los cuentos que conforman *Los gallinazos sin plumas*, se revela como nuclear a la hora de comprender los relatos ribeyrianos. Va a favorecer que el lector traslade su atención desde la trama externa, irresuelta (la ilusión del final “abierto”), hacia la trama interior, la que acontece en la mente del personaje, y que comparece perfectamente clausurada, cerrada, resuelta. De un modo significativo, el hecho de que el final quede “abierto” obliga a una relectura del cuento para encontrar las claves de sentido, y en esta segunda aproximación el lector descubre que el verdadero foco de la trama es el de la acción interior, el del devenir psicológico que sucede en la intimidad del personaje. El mismo autor destaca esta prioridad al escribir en sus diarios las preocupaciones que han guiado la confección de su primer volumen de cuentos:

Mi segunda preocupación ha sido la de la exactitud psicológica. En realidad, los hechos me interesan poco en sí. Me interesa más la presión de los hechos sobre las personas. Podrían definirse mis cuentos –con algunas excepciones– como “la historia psicológica de una decisión humana”. En «Mar afuera» la decisión de Dionisio de dejarse asesinar, en «Interior L» la decisión del colchonero de prostituir a su hija, en «La tela de araña» la decisión de María de rendirse a su protector, en «Mientras arde la vela» la decisión de Mercedes de eliminar a su marido, en «Junta de acreedores» la decisión de don Roberto de suicidarse (?). ¿Cuáles son los móviles, para mí, de una decisión humana? La respuesta está en los cuentos mismos y para cada caso es diferente. La ambición, los celos, la soledad, el temor, la dignidad amenazada, etc., se combinan o actúan aisladamente sobre cada personaje¹⁷.

El final es uno de los elementos narrativos que lleva a advertir que la historia que se ha querido contar es tal vez ésa otra, la que se desarrolla “por debajo”, y que comparece al final como relevante porque la primera, la externa, permanece irresuelta, obligándole al lector a volver a mirar, y a mirar hacia otro lado, obsequiándole ese silencio con una perspectiva mucho más acertada acerca de los relatos ribeyrianos. El lector aprecia entonces la *clausura* de los cuentos.

En el prólogo a *La palabra del mudo*, firmado en Barranco en 1994, Julio Ramón Ribeyro escribe: “El cuento debe conducir

¹⁷ Ribeyro, Julio Ramón: *La tentación...*, pp. 47-48.

necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorprendente que sea. Si el lector no acepta el desenlace es que el cuento ha fallado”¹⁸.

En los cuentos de Ribeyro a la sensación de apertura le acompaña la certeza de que todo llega y de que el destino alcanza al personaje. En la entrada en su diario fechada en París, el 3 de agosto de 1953, escribe: “Mi propia pasividad, mi constante situación de espera eran como una garantía, como una certeza de que todo habría de llegar” o, “en mis cuentos hay un tono sombrío, que precipita los desenlaces (...)”¹⁹.

El final de Ribeyro es efectivamente una espera (en la mayoría de los casos pasiva) que parece asimilar con lucidez la inevitabilidad de lo que ha de llegar. Los cuentos de Ribeyro, contruidos sobre este desasosiego íntimo del personaje, narran la muerte. En *La tentación del fracaso*, el 24 de febrero de 1959, Ribeyro escribe originalmente en francés:

Je ne conçois pas ma vie que comme un enchaînement de morts successives. Je traîne derrière moi les cadavres de toutes mes illusions, de toutes mes vocations perdues. Il y a un avocat sans titre, un professeur sans chaire, un journaliste tari, un bohémien médiocre, un imprimeur obscur et, presque, un écrivain raté²⁰.

Cada cuento de Ribeyro (de tal modo se entrelazan en él experiencia vital y literaria), deja un cadáver de este tipo. Son historias contruidas sobre una pérdida, sobre una renuncia, sobre una resignación. El personaje se enfrenta muy a menudo a distintas formas de muerte: la muerte de las expectativas de futuro («Los gallinazos sin plumas» o «La tela de araña»), la muerte física («Mar Afuera» o «Junta de acreedores»), la muerte de un proyecto («En la comisaría»). La vida de los personajes se describe como una sucesión de muertes sucesivas, y esta clausura asfixiante y sutilmente demoledora confluye al final con el silencio y la apertura.

ANÁLISIS DE LOS FINALES EN EL VOLUMEN DE CUENTOS *LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS*

Julio Ramón Ribeyro no era un escritor del todo inédito cuando publicó su primera colección de relatos, *Los gallinazos*

¹⁸ *Ibid.*, prólogo, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 198.

sin plumas, en 1955. Había publicado algunos cuentos y artículos periodísticos esporádicos en el suplemento dominical del diario *El Comercio*²¹. Los cuentos que conforman el volumen fueron escritos en Madrid y París entre 1953 y 1954.

Eduardo Zabaleta, en *Autobiografía fugaz*, distingue en *Los gallinazos sin plumas* entre cuentos violentos y cuentos neutros. No es partidario Peter Elmore de esta distinción. Nosotros entendemos que efectivamente no se divide el volumen entre cuentos violentos y cuentos neutros, sino que en todos ellos se da un grado similar de violencia, que en algunos casos se expresa de modo físico o más explícito, en otros es como una sutil vibración interior.

Según Elmore, *Los Gallinazos sin plumas* están reunidos por afinidad, como *Dublineses* de Joyce: "El arte narrativo de Ribeyro revela una familiaridad perspicaz con la prosa de Flaubert, la de H. James y la del Joyce de *Dublineses*"²². *Dublineses* es también el primer libro de un escritor en tierra extranjera. "Dublineses (*Dubliners*), manojos de *tranches de vie* de la gente de su ciudad, presentada con objetividad casi hipnótica y renunciando a todo motivo argumental"²³.

Los cuentos de Ribeyro encuentran afinidad en esa objetividad que no cae en patetismos y en el traslado de la trama de los mismos al interior del personaje. En *Los gallinazos sin plumas* Ribeyro hace claramente una crítica social, mediante un realismo de denuncia de situaciones y de patrones sociales. Pero en sus cuentos siempre se le da primacía a la problemática individual frente a la social, a cómo un individuo concreto padece los males sociales. En todos ellos se apunta el fracaso de una relación entre dos personajes, entre esposos, abuelo y nietos, amigos o padres e hijos. Este fracaso muestra el envés de la soledad en la que se mueven los personajes de Ribeyro a pesar de estar acompañados. Los cuentos están unidos también por una misma temática, la vida en los arrabales de Lima, y por la idea de que "el centro de gravedad del texto puede estar menos en el encadenamiento de sucesos dramáticos que en un proceso de intensa actividad mental (p. ej. «Mar afuera»)"²⁴.

Según Elmore, el personaje de *La palabra del mudo* suele estar por debajo de las circunstancias, no determinado por ellas:

²¹ Cfr. Elmore, Peter: *El perfil...*, p. 35.

²² *Ibid.*, p. 32.

²³ Riquer, Martín de y Valverde, José María: *Historia de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 2007, vol. 2, p. 626.

²⁴ Cfr. Elmore, Peter: *El perfil...*, p. 49.

Incluso los [personajes] que sucumben sin resistencia son sujetos que podrían elegir otra manera de enfrentarse a la adversidad o el peligro: en el mundo de *Los gallinazos sin plumas*, la fatalidad es solo aparente, pues no hay un orden metafísico y rígido que deba cumplirse. Si el paradero final de un personaje parece prefijado por una voluntad ajena a éste, esa voluntad casi siempre es personal y nunca resulta abstracta²⁵.

El personaje ribeyriano es generalmente vulnerable ante las situaciones difíciles que padece, incapaz de forzar un cambio de rumbo. Se presenta al lector en la versión más frágil y “pasiva” de su humanidad, menos heroica.

Otro elemento unificador de los cuentos es la utilización por parte del narrador de la tercera persona del que adopta la voz de uno de los personajes. De acuerdo con Elmore, “precisamente, la fórmula que Henry James juzgaba más propicia a la creación del espejismo mimético es la que el autor de *Los gallinazos sin plumas* emplea, con matices, a lo largo de todo el volumen: una voz externa, la tercera persona, enfoca el relato desde el punto de vista de uno de los personajes”.

A estos aspectos que dan unidad al conjunto de los cuentos (el espacio y los personajes, el narrador en tercera persona que adopta la voz de uno de ellos, la importancia dada al proceso mental de los mismos en detrimento de la trama y la acción “externa” y el estilo) se unirá el final.

Como veremos detenidamente en las próximas páginas, el final se perfila también como elemento unificador del volumen. Se repite en los cuentos analizados la ilusión final de apertura; los verbos que se utilizan refuerzan la relatividad del carácter concluso. Pero esa apertura se ve “traicionada” en el mismo cierre, por la coherencia interna del relato. Ribeyro calla al final, deja de contar algo, pero da a entender que las posibilidades de cambio del rumbo indicado son mínimas.

En todos los cuentos esa “apertura”, ese silencio final, lo que hace es focalizar la atención en la verdadera trama, que no es la de los hechos exteriores sino la de la decisión tomada. Este esquema se repite en todos los cuentos analizados.

El personaje se presenta con libertad frente al mundo que le rodea, pero la sensación es que el destino cruel se impone al margen de los movimientos del personaje, generalmente testigo pasivo. Todas las historias acaban utilizando referencias al futuro o verbos que dan sensación de “apertura”: abrir una puerta

²⁵ *Ibid.*, p. 53.

al futuro, pensar en el futuro, la espera, pero estos verbos están despojados de su inherente sentido liberador o de incógnita.

En el análisis del final de cada cuento concreto, tras una breve referencia al argumento y al personaje, procederemos al análisis de los recursos terminativos del cierre (tal y como propone Marco Kunz en *El final de la novela*). El método propuesto por Kunz resulta fecundo a la hora de analizar el final del cuento. Permite identificar el cierre, fragmento concreto del texto que se adapta a la naturaleza del cuento, pues su análisis no presupone la existencia de grandes movimientos argumentales.

El cierre se distingue del desenlace, que se define como el conjunto de los sucesos últimos de la trama. El desenlace es una noción macroestructural, relacionada con las articulaciones de la historia; el cierre, sin embargo, es un fragmento microestructural corto, colocado por definición al final mismo del texto. Al cierre pertenecen la totalidad de los significantes del segmento final.

Los diferentes recursos se interpretarán después a la luz del significado que tienen en cada cuento concreto.

Empezamos nuestro análisis con la última palabra y remontamos el texto a contracorriente en busca de más fenómenos que contribuyan a acentuar el carácter final del segmento²⁶.

Debido a que para explicar la confluencia de los elementos del cuento en el final, será necesario ascender y hacer alusión a otras partes del texto:

Si nuestro estudio del cierre se propone tomar en consideración no sólo sus aspectos formales, sino también su función estructural y significativa, tenemos que revelar cómo se vinculan las palabras finales con el cuerpo de la novela²⁷.

(En nuestro caso, del cuento).

INTERIOR "L"

«Interior L», escrito en Madrid, en 1953, narra la historia del colchonero que contempla a su hija y recuerda un episodio del pasado, cuando ella se quedó embarazada y el abogado consiguió sacarle dinero al chico para que no fueran a juicio. El

²⁶ Kunz, Marco: *El final...*, p. 133.

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

colchonero, cansado de su vida tan amarga, recuerda dulcemente aquellos días en los que disfrutaba de ese dinero, y le insinúa a su hija Paulina que vuelva a acostarse con Domingo.

Escribe Peter Elmore:

el párrafo inicial de «Interior L» tiene, en efecto, una cualidad poderosamente visual, como si lo registrara una cámara [...]. Más adelante, en cambio, resulta claro que los antecedentes de la anécdota y la circunstancia del colchonero están filtrados por la subjetividad de éste: en la terminología de James, el personaje funciona como reflector de conciencia. Precisamente, la fórmula que Henry James juzgaba más propicia a la creación del espejismo mimético es la que el autor de *Los gallinazos sin plumas* emplea, con matices, a lo largo de todo el volumen: una voz externa, en tercera persona, enfoca el relato desde el punto de vista de uno de los personajes²⁸.

Los personajes de Ribeyro están mirados de frente, no desde arriba, no con conmisericordia: el colchonero pretende prostituir a su hija para amenazarle después a Domingo con llevarle ante los tribunales por abuso de una menor y volver a sacarle dinero; y la chica no es tampoco sujeto pasivo de su destino: al recordar los hechos en ningún momento el padre evoca a su hija como víctima inocente.

Ese alejamiento de la idealización sentimental de la pobreza efectivamente se da, pero lo que provoca a nuestro modo de ver es una distancia entre la circunstancia y el personaje, que le confiere al personaje un marco de libertad. Las circunstancias, durísimas, se reflejan sin aspavientos, y dando a entender que el personaje puede sentirse presionado, pero no determinado por ellas. Desde este marco de la acción se anticipa claramente el final: “Lo pensaré”.

En este cuento se advierte muy bien la tesis que manteníamos de que el final en Ribeyro es efectivamente necesario (no podía haber sido de otra manera, y hacia él confluyen todos los elementos del cuento), y no por ello cerrado, con interpretación única y definitiva, pues las últimas palabras aluden explícitamente al futuro.

En el transcurso de este cuento se van alternando dos planos: primero es la realidad, después el recuerdo, y por último se retoma esa realidad inicial, que ya no es exactamente la misma, pues ha sido trastocada radicalmente por ese recuerdo, que es el que va a desencadenar el final.

²⁸ Elmore, Peter: *El perfil...*, p. 46.

Al principio -y, como bien destaca Elmore, a la manera cinematográfica de recreación de los detalles y narración escénica- hace su entrada el colchonero “con su larga pértiga de membrillo sobre el hombro y el rostro recubierto de polvo y de pelusas [...], limpiándose el sudor con el dorso de la mano”²⁹. Agotado, desplomado sobre el catre observa

las trenzas negras de Paulina y su espalda tenazmente curvada. Un sentimiento de ternura y de tristeza lo conmovió. Paulina era lo único que le quedaba de su breve familia³⁰.

La visión de su hija desencadena primero el recuerdo. Y la visión de su hija le devuelve a la realidad. Pero ya esa realidad está teñida por el recuerdo y, ante la misma imagen, las percepciones y las conclusiones son otras.

El colchonero observó la trenza partida de su hija, su espalda amorosamente curvada, sus caderas anchas. La maternidad le había asentado. Se la veía más redonda, más apetecible. De pronto una especie de resplandor cruzó por su mente³¹.

Tras ese “de pronto”, se desencadena el final.

ANÁLISIS DEL CIERRE

Consideramos como parte del cierre esta mirada que el colchonero le echa a su hija después de recordar el dinero que ganó con ella. En esa nueva mirada ya se advierte el claro cambio de paradigma que ha producido el recuerdo. Allí se advierte el resultado de un cambio interior, el desenlace de la batalla interior que se ha librado en el corazón del personaje mientras recordaba.

Y otro argumento que sostiene esta dilatación del cierre algunas líneas más arriba del último párrafo es el hecho de que inmediatamente antes el protagonista se realiza a sí mismo una pregunta, pregunta que resume su sentir, sus argumentos interiores. Transcribimos el párrafo anterior al cierre:

Hacía de esto ya algunos meses. Desde entonces iba haciendo su vida así, penosamente, en un mundo de polvo y de pelusas. Ese día

²⁹ Ribeyro, Julio Ramón: *La palabra...*, p. 63.

³⁰ *Ibid.*, p. 63.

³¹ *Ibid.*, p. 71.

había sido igual a muchos otros, pero singularmente distinto. Al regresar a su casa, mientras raspaba el pavimento con la varilla, le había parecido que las cosas perdían sentido y que algo de excesivo, de deplorable y de injusto había en su condición, en el tamaño de las casas, en el color del poniente. Si pudiera por lo menos pasar un tiempo así, bebiendo sin apremios su té cotidiano, escogiendo del pasado solo lo agradable y observando por el vidrio roto el paso de las estrellas y de las horas. Y si ese tiempo pudiera repetirse... ¿Era imposible acaso?³².

“¿Era imposible acaso?”. Lo que queda del cuento se entiende como el intento de respuesta de esa pregunta, como contestación a ese anhelo de sentido y de una vida agradable, y como tal lo hemos considerado íntegro como cierre. Lo transcribimos a continuación:

Paulina inclinada sobre la cocina soplaba en los carbones hasta ponerlos rojos. Un calor y un chisporroteo agradables invadieron la pieza. El colchonero observó la trenza partida de su hija, su espalda amorosamente curvada, sus caderas anchas. La maternidad le había asentado. Se la veía más redonda, más apetecible. De pronto una especie de resplandor cruzó por su mente. Se incorporó hasta sentarse en el borde del catre:

— Paulina, estoy cansado, estoy muy cansado... Necesito reposar... ¿Por qué no buscas otra vez a Domingo? Mañana no estaré por la tarde.

Paulina se volvió a él bruscamente, con las mejillas abrasadas por el calor de los carbones y lo miró un instante con fijeza. Luego regresó la vista hacia la cocina, sopló hasta avivar la llama y replicó pausadamente.

—Lo pensaré³³.

Es preciso destacar en el cierre de este cuento el valor finalizador del cambio de paradigma al que hemos aludido antes (“comparabilidad contrastiva” es el término que utiliza Marco Kunz en *El final de la novela*): hay una identidad entre la situación final y la inicial (en ambas la misma mirada del padre a la hija), pero contrastan fuertemente entre ellas, pues el recuerdo ha variado la forma de mirar del protagonista. Se podría hablar

³² *Ibid.*, pp. 70-71.

³³ *Ibid.*, p. 71.

también respecto de este fenómeno de una cierta circularidad: hay una identidad de las situaciones de final y principio.

En el cierre de «Interior L» se alternan la narración y el diálogo.

Los modos discursivos en sí no pueden considerarse como recursos del final (pero sí el cambio de uno a otro): constituyen, sin embargo, el medio en que aparecen otros procedimientos y motivos que actualizan su potencialidad terminativa de manera más o menos intensa según se ven fomentados o moderados por el carácter dinámico o estático del modo dominante en el cierre³⁴.

Antes de ahondar en esta idea conviene subrayar, como también señala el autor en otra ocasión, que la tendencia inherente al modo discursivo puede invertirse.

Es lo que sucede en este caso, donde la parte dialogada muestra un carácter estático, deteniendo la acción y provocando sus consecuencias de una manera silenciosa, detenida. Al inicio del cierre narrado se describe el movimiento: Paulina sopla en los carbones hasta ponerlos rojos, y el calor invade la habitación, y el colchonero contempla a su hija y, “de pronto” (parece que se precipita la acción), un pensamiento “cruzó” (elemento cinético) su mente, y “se incorporó” hasta sentarse en el borde del catre, como quien tiene prisa por conocer el resultado de sus cavilaciones. Pero, entonces, se introduce el diálogo deteniendo ese apremio: “— Paulina, estoy cansado, estoy muy cansado... Necesito reposar... ¿Por qué no buscas otra vez a Domingo? Mañana no estaré por la tarde.”³⁵.

Se utilizan dos veces los puntos suspensivos, que suspenden a la figura del padre y su cansancio y su debilidad, deteniéndolos ante los ojos de su interlocutora; hay un regodeo en ese cansancio, y se sobrentiende que la pregunta posterior, en sí misma escandalosa, ruidosa, se dice en ese marco pausado y con la voz quebrada por el agotamiento (juega con ello el hablante buscando una respuesta afirmativa por parte de la chica). Se vuelve entonces a la acción narrada, y Paulina reacciona ante la pregunta: primero se vuelve “bruscamente” (puede interpretarse, “con escándalo”), lo mira con fijeza. Luego regresa la vista hacia la cocina y ya replica “pausadamente”.

Esa inflexión final, el pasar de la brusquedad a la pausa puede comprenderse como un recurso terminativo sutilmente

³⁴ Kunz, Marco: *El final...*, p. 157.

³⁵ Ribeyro, Julio Ramón: *La palabra...*, p. 71.

eficaz relacionado con la referencia a actividades o procesos finalizadores (como son, por ejemplo, frenar, pararse, inmovilizarse). Decece la tensión y, de nuevo, la palabra detiene: “—Lo pensaré”.

Cuando en el cierre se interrumpe de repente una conversación después de una última réplica transcrita (que no es necesariamente la última del diálogo), el lector tiene la impresión de cierta falta de acabamiento estético, de «apertura» de la historia, de una especie de «*finis in medias res*» que sugiere una continuación³⁶.

En este caso la intervención última de Paulina, aludiendo al futuro que después no se va a narrar, crea efectivamente una sensación de apertura y contribuye a plasmar esa “relatividad del carácter concluso” a la que ya nos hemos referido.

Nótese además que, en esos últimos renglones del relato, en lugar de hallarse una eliminación de los estímulos perceptibles (“*fading*”), en vez de ocurrir una disminución de las sensaciones ópticas, con tradicional valor terminativo (crear oscuridad, apagar la luz), Paulina “sopló hasta avivar la llama”. Esto contribuye también a esa sensación de apertura: hay algo que continúa vivo, que se anima, que resplandece, no algo que se agota y termina. Y este es el marco en el que se inserta esa partícula final, que alude al futuro abierto: “Lo pensaré”.

Sin embargo, nos damos cuenta de que esa apertura que se crea formalmente no influye en la coherencia interna del relato, que acude fielmente a su cita con ese preciso final. Como ya hemos señalado en varias ocasiones, la trama de estos cuentos es primordialmente un acontecimiento interior, un proceso de actividad mental. Y la trama interior queda perfectamente resuelta: el padre mira, recuerda, hace una pregunta a su hija y la hija responde aceptando la posibilidad de un sí. Ribeyro ha narrado la actividad mental del protagonista, y en el cierre deja entrever las vibraciones interiores de Paulina, que primero se vuelve bruscamente y después contesta ya con pausa. Que después vaya o no en busca de Domingo, es ya información adicional y concluyente que Ribeyro se calla con cautela, parándose hábilmente, y trasladando necesariamente el foco de atención hacia esa trama interior.

Y ese lugar donde se detiene le define como narrador: el silencio después de las palabras de su personaje; no añade nada, no concluye nada, manifestando esa imposibilidad de

³⁶ Kunz, Marco: *El final...*, p. 156.

una conclusión teórica, lo que no impide que el cuento haya quedado conscientemente clausurado en un punto que pone de relevancia el lugar donde transcurre la trama: el interior y no el exterior. Al "acto postrero de violencia" se alude de nuevo elípticamente, efectivamente el lector no conoce los avatares que siguen al punto y final. Pero sí es clara la sensación de que los personajes han tomado ya un partido y lo han aceptado, que esa es su respuesta al mundo oprimente que en ese momento les rodea.

MIENTRAS ARDE LA VELA

Este cuento, escrito en París en 1953, narra la historia de Mercedes. Ella cuelga la última sábana y entra en su habitación, donde arde una vela en el candelero. Moisés duerme sobre la cama con el pecho descubierto y el niño Panchito ovillado en un rincón.

Ella resuelve acostarse cuando se apague la vela y durante ese tiempo recuerda los acontecimientos del día: cómo dos obreros trajeron a su marido cargado y le contaron que había sufrido un accidente; subió mareado al andamio y cayó de cabeza. El marido despertó del desmayo, se puso a gritar y a dar vueltas por la habitación con un periódico incendiado. Ella tuvo que atacarlo para apagar el fuego. Lo empujó y él cayó golpeándose la cabeza contra el suelo, inconsciente. Le dieron por muerto. Después de una breve desesperación, a Mercedes le invadió un gran sosiego. Pensó en la verdulería que podría abrir con sus ahorros, y en que con su marido vivo ese sueño sería impensable. Queda poco para que la vela se consuma. Mercedes coloca la botella de aguardiente junto a las herramientas de su marido alcohólico, se acuesta a su lado y se frota las manos con la sensación de que ya han dejado de estar agrietadas.

En esta ocasión nos encontramos ante un personaje sorprendentemente activo, o mejor, reactivo, capaz de revelarse contra aquello que obstaculiza la consecución de sus deseos.

Si la falsa resurrección del albañil produce un efecto cómico, casi bufo, el insidioso y simple plan de Mercedes para eliminar a su esposo busca, en cambio, el estremecimiento sorpresivo. El arma con la cual habrá de desembarazarse de Moisés no es blanca ni de fuego. Es,

sencillamente, aquello que el esposo alcohólico más desea y más debe evitar³⁷.

Esta toma de decisión libera al personaje (como veremos, de modo explícito se hace alusión en el cierre a los malos espíritus que se van y a la sensación de que las manos han dejado de estar agrietadas). Al igual que «Interior L», este cuento narra un período de reflexión, de evocación, que concluye con una decisión, de la que también se callan las consecuencias y el resultado final.

La frialdad con la que Mercedes resuelve matar a Moisés, como si de un acto sencillo y liberador se tratara, está acorde con el tratamiento sobrio que se le da al sufrimiento del personaje a lo largo de todo el relato. De nuevo la trama transcurre en el interior del personaje, detenido y pensante. Pero no es la expresión de una subjetividad que se defiende a sí misma, que se justifica o que se regodea en su dolor. Ese dolor se asume como parte inherente de la vida y la subjetividad del personaje, narrada con la voz de la propia Mercedes que utiliza la tercera persona, se mira desde fuera, sin aspavientos, sin grandes alarides. Discretamente sufre y discretamente resuelve liberarse matando a su marido, que no le quiere dar el divorcio y que no le permite cumplir su sueño de abrir una verdulería.

Ante la aparente muerte del esposo, a Mercedes le invade la desesperación y después un gran sosiego, y ella es sujeto pasivo de esas emociones: “Si alguien me viera –pensó– no podría adivinar que mi marido ha muerto”³⁸. Piensa con obstinación en la verdulería, y estos pensamientos le causan una culpa borrosa y una libertad tentadora.

Es un personaje complejo que reacciona con dureza ante un entorno oprimente del que solo se dan algunos detalles repetidos, como las manos agrietadas, de fuerza simbólica que se revela al final del relato. Esta revelación cierra la trama psicológica que transcurre en el interior del personaje; el desenlace trágico, sin embargo, deja abierta la línea argumental del asesinato y calla lo que sucede después de esa noche: el lector no sabe si el marido prueba el alcohol o no, ni si una vez muerto Mercedes logra poner la verdulería.

³⁷ Elmore, Peter: *El perfil...*, p. 50.

³⁸ Ribeyro, Julio Ramón: *La palabra...*, p. 82.

ANÁLISIS DEL CIERRE

La delimitación del cierre de este cuento queda evidentemente indicada por la partícula “por último”:

Por último hundió los brazos hasta el fondo de la canasta. Sus dedos tocaron la curva fría del vidrio. Se incorporó y de puntillas se encaminó hasta la cama. Moisés dormía. Junto a su cabecera estaba la maleta de albañil. La botella de aguardiente fue colocada al lado del nivel, de la plomada, de las espátulas salpicadas de yeso. Luego se metió bajo las sábanas y abrazó a su marido. La vela se extinguió en ese momento sin exhalar un chasquido. Los malos espíritus se fueron y solo quedó Mercedes, despierta, frotándose silenciosamente las manos, como si de pronto hubieran dejado ya de estar agrietadas³⁹.

Se puede observar, considerándolo ya una constante en este volumen de cuentos de Ribeyro, el reconocimiento o anagnórisis por parte del personaje. Ella comprende el orden de sus prioridades, que no está dispuesta a renunciar a su sueño de poner una verdulería, y que ese fin va a justificar los medios que va a emplear: con la toma de decisión al final termina el desasosiego de ella (los malos espíritus se van) y hay un cierto restablecimiento del orden vertido hacia un futuro que no se cuenta, pero que ya ha transformado a la protagonista; ese cambio ya se ha culminado antes del punto y final.

Hay alusiones a acontecimientos o procesos finales, como “se fueron”, “extinguió”.

En cuanto a los marcadores temporales, tiene mucha fuerza en este texto la claridad con la que se llega al final de un plazo fijado: “Me acostaré cuando termine de arder”⁴⁰, plazo que hace referencia también al título «Mientras arde la vela»:

El título mismo del relato, esa frase adverbial que indica enigmáticamente un lapso en el cual algo se produce, no mide en verdad el tiempo de una aventura, sino la duración de un recuerdo⁴¹.

Se advierten términos del campo semántico final, con clara fuerza terminativa, como “por último”.

Hay efectos acústicos y visuales: eliminación de estímulos perceptibles (“fading”), reducción de la visibilidad al apagarse

³⁹ Ribeyro, Julio Ramón: *La palabra...*, p. 86.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁴¹ Elmore, Peter. *El perfil...*, p. 49.

la vela, se hace referencia a que ésta se apaga “sin exhalar un chasquido”, y ella se queda sola frotándose “silenciosamente” las manos.

En cuanto a los recursos estilísticos y retóricos observamos una conjunción de coordinación (y) al interior de la última frase: “Los malos espíritus se fueron y solo quedó Mercedes, despierta, frotándose las manos, como si de pronto hubieran dejado de estar agrietadas”. Hay una circularidad, alusiones a detalles del principio (a las manos agrietadas, signo externo que manifiesta un cambio interior “como si...”).

Se observan recursos que acentúan la relatividad del carácter conclusivo: vista hacia un futuro incierto y un desconocimiento por parte del lector del devenir de la historia y del cierre de las líneas argumentales, de nuevo se enuncia un postrer acto de violencia al que se alude elípticamente y, sin embargo, el personaje ya tiene la sensación interior de algo conclusivo: se mira al inicio las manos agrietadas por la lejía, y al final de nuevo, “como si hubieran dejado ya de estar agrietadas”.

EN LA COMISARÍA

«En la comisaría» es un relato escrito en París, en 1954. En el patio de una comisaría los detenidos conspiran en voz baja y miran al panadero, pálido de miedo. El comisario ha prometido dejar salir a quien le pegue una paliza. Martín, que tiene un pasado de peleas callejeras (“se miró los puños, aquellos puños rojos y sarmentosos que en Surquillo habían dejado tantos malos recuerdos”⁴²), se debate internamente entre pegar al panadero y llegar puntual a su cita con Luisa a las doce en la parada del tranvía o cumplir la promesa que le hizo a ella de no volver a meterse en líos, faltar a la cita, y lograr que ella crea la verdad: que solo lo han detenido esta vez por no pagar una cerveza. Finalmente pega al panadero y queda en libertad.

El juego ribeyriano entre realismo social e historia personal al que aludimos en páginas anteriores se muestra de modo paradigmático en este cuento. Hay claras alusiones a la problemática social que ha afectado al desarrollo del personaje: la autoridad del comisario que se presenta como corrupta, la referencia a las incontables peleas del pasado en Surquillo, el sufrimiento como inherente a esta trayectoria. Todos estos elementos actúan como condicionantes opresivos del comportamiento actual del personaje. Pero este retrato social se conjuga

⁴² Ribeyro, Julio Ramón: *La palabra...*, p. 87.

con la historia de una batalla interior, donde se pone de manifiesto la libertad del individuo para reaccionar de una u otra manera ante aquel entorno opresivo.

Esta batalla se ilustra mediante las voces de los personajes secundarios: Luisa y Ricardo. Como ángel y demonio, las voces de ambos resuenan en la conciencia de Martín. Ricardo personifica el pasado, es la voz a la que tradicionalmente ha atendido Martín y que ahora le exhorta a pegar al panadero: "Anímate, es tu oportunidad..."⁴³, "no necesitarás ser muy brusco"⁴⁴, "además, acuérdate que a las doce, en el paradero del tranvía..."⁴⁵. Luisa personifica el futuro, la calma, la vida nueva: "Muchas veces lo había llamado al orden y él, en cierta forma, había obedecido. Hacía más de dos meses que no se disputaba con nadie"⁴⁶.

Al pegar al panadero, Martín queda en libertad y se encamina, ya libre, hacia su futuro. Pero conforme se acerca a ese destino (Luisa que agita su bolsa de baño, saludándole en la distancia), toma conciencia de que el pasado no le ha abandonado: no cae sobre él la justicia social, sino la justicia interna de la conciencia; sale de la comisaría libre, pero condenado por sí mismo. Una vez más Ribeyro destaca la importancia y la independencia de la trama psicológica y de la interioridad del personaje frente al juego de los elementos externos. De nuevo el personaje ribeyriano comparece como un ser a cuya condición es inherente el fracaso y para quien los avatares externos son simplemente pruebas tras las cuales toma conciencia de ello.

ANÁLISIS DEL CIERRE

Transcribimos a continuación el análisis del cierre, cuyo inicio hemos situado en el momento en el que Martín sale de la comisaría, y "como quien despierta de un sueño", se ve libre. Esta alusión al despertar señala una transición entre el resto del relato (que queda de este modo calificado como un mal sueño) y este fragmento final, considerado una vuelta al estado de vigilia y una toma de conciencia por parte del personaje:

Como quien despierta de un sueño, se vio de pronto libre, en la calle, en el centro mismo de su domingo bajo un sol rabioso que tostaba la ciudad. Adoptando un ligero trote, comenzó a enfilear rectamente

⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 90.

hacia el paradero del tranvía. El ritmo de su carrera, sin embargo, fue decreciendo. Pronto abandonó el trote por el paso, el paso por el paseo. Antes de llegar se arrastraba casi como un viejo. Luisa, sobre la plataforma del paradero, agitaba su bolsa de baño. Martín se miró los puños, donde dos nuevas cicatrices habían aparecido y, avergonzado, se metió las manos en los bolsillos, como un colegial que quiere ocultar ante su maestro las manchas de tinta⁴⁷.

En cuanto al desenlace, se advierte de nuevo un reconocimiento o anagnórisis por parte del personaje, que esconde las manos en los bolsillos, conoce su carga y su culpa. Es un desenlace trágico, acentuado por la sensación de fracaso del personaje, "avergonzado".

Se detecta también la resonancia del final: hay un simbolismo acentuado en la figura del viejo a la que se hace ilusión. Viejo es el que carga la vida a sus espaldas. Martín lleva su pasado a cuestas, su trayectoria marcada.

De nuevo se observan alusiones a actividades y procesos finalizadores: partir, abandonar un lugar (la comisaría); se siente "libre" y sin embargo está condenado (hay similitud con el final de «Los gallinazos sin plumas», donde tras la huida aparece también el destino como una carga. En el breve espacio del cierre, el personaje comienza corriendo al saberse libre, y va frenando al comprender la naturaleza de su condena ("frenar", elemento de fuerza terminativa clara, recurso cinético), conforme comprende que su libertad es solo ficticia. Se calla el futuro de Martín, el esperado encuentro con Luisa y la reacción de ésta. Y, sin embargo, en el interior el personaje, que ha envejecido en pocas líneas, la trama comparece perfectamente clausurada.

LA TELA DE ARAÑA

Julio Ramón Ribeyro termina de escribir «La tela de araña» en París, en 1953. Narra la historia de María, que ante las promesas de Justa, sirvienta en la casa vecina, de que un tal Felipe Santos será su salvador y le dará trabajo, se marcha de la casa de doña Gertrudis, donde el niño Raúl le acosa permanentemente. En la habitación de una pensión espera a Felipe Santos sintiéndose libre, hasta que éste llega y ella comprende que va a vivir todavía más sometida que antes.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

María es tal vez el personaje más soñador de este volumen de cuentos, o al menos el de mayor capacidad de ilusión y confianza. Es un personaje inocente que sueña con una vida mejor y para conseguirla es capaz de creer cualquier cosa, de aceptar cualquier salida.

El desenlace empieza más allá del cierre, con “[e]n pocos minutos, sin embargo, su optimismo había decaído. Algo ocurría muy dentro de ella [...] como si ellos le tuvieran reservada alguna sorpresa maligna”⁴⁸. Esta es la historia de la frustración de una esperanza.

María no tiene escapatoria (el cerrojo está corrido), y se cierne sobre ella una atmósfera oprimente, como una tela de araña donde el insecto es al fin cazado. Un poco antes del cierre, ella baraja las posibilidades que le quedan si evita su destino (de un modo parecido al razonamiento que le lleva también al Dionisio de «Mar Afuera» a pensar en ello): “Miró hacia la puerta, cuyo [cerr]lojo estaba corrido. Detrás de ella quedaba la ciudad con sus luces rojas y azules. Si franqueaba la puerta, ¿adónde podría ir? En Justa ya no tenía fe y la niebla debía haber descendido”⁴⁹.

ANÁLISIS DEL CIERRE

María levantó el mentón lentamente, sin ofrecer resistencia. Había en su gesto una rara pasividad. Pronto sintió en su cuello el contacto de aquella mano envejecida. Entonces se dio cuenta, sin ningún raciocinio, de que su vuelo había terminado y que esa cadena, antes que un obsequio, era como un cepo que la unía a un destino que ella nunca buscó⁵⁰.

De nuevo la trama de este cuento transcurre en el interior del personaje, entre sus cavilaciones y sus recuerdos. Se puede identificar un proceso de reconocimiento o anagnórisis, simbolizado en esta ocasión con la araña que teje su tela. El personaje va cobrando conciencia de su lugar en esa tela de araña, y “entonces se dio cuenta”, de nuevo Ribeyro utiliza este verbo explícitamente en el cierre, como sucede también en «Los gallinazos sin plumas». Este proceso de reconocimiento se produce “sin ningún raciocinio”, es decir, el sujeto es elemento pasivo en esta búsqueda de sentido: las circunstancias obligan a comprender.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 104.

Se trata de un desenlace trágico: la muerte o el fracaso de una esperanza.

Al llegar el cierre se advierte un cambio en el discurso: es narrativo frente al discurso directo inmediatamente anterior.

María levanta el mentón “lentamente”, como la respuesta pausada de Paulina, con una resignación grave ante el destino que ella no ha buscado, y esta lentitud contribuye a una congelación de la imagen. Como margen para su libertad queda simplemente el cómo tomarse su destino, y lo acepta con rara pasividad, esta sensación de extrañeza ante el sentimiento final también se ve en «Mar afuera», con aquella “tristeza que diríase no le pertenecía”.

En cuanto a las alusiones a acontecimientos o procesos finales, encontramos términos del campo semántico final: su vuelo había “terminado”, y una acumulación de partículas negativas: “sin” “sin”, “nunca” manifiestan la carencia y la imposibilidad.

Hay una “comparabilidad contrastiva” entre la libertad que ella siente al inicio del cuento, al llegar a la habitación donde espera a Felipe Santos (“sintió un extraño sentimiento de libertad. Le pareció que el mundo se dilataba, que las cosas se volvían repentinamente bellas”⁵¹) y la sensación de ahogo que siente al tacto de la mano de él en el cuello al final del cuento, en esa misma habitación que le prometía libertades.

Vemos cómo de nuevo conviven en el cierre elementos de carácter terminativo y el silencio final que elude narrar el abuso de Felipe Santos a María: el texto se detiene justo antes, dando a entender una continuidad de la escena que se desconoce, y sin embargo la sensación es de una oprimiente cerrazón.

CONCLUSIONES

Teoría y práctica se dan la mano, y una ilumina a la otra. El estudio de la problemática del final arroja luz sobre los textos de Ribeyro, y el estudio detallado de los finales de los ocho cuentos de su volumen *Los gallinazos sin plumas* permite clarificar la teoría.

El análisis de los cuentos concretos permite concluir que la dicotomía *abierto vs. cerrado* es insuficiente o estéril en el análisis de los mismos. En los finales de Ribeyro se demuestra cómo esta dicotomía no altera la afirmación de que el texto cierra lo que está abierto. En ellos convive perfectamente la “clausura”, una fuerte unidad interna que manifiesta que el cuento conduce

⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

hacia un “único final” (que desde la contemplación del texto como conjunto acabado se percibe como necesario) y la apertura del silencio final, escéptico, que no se pronuncia sobre ese mundo que acaba de retratar, que deja hablar a los personajes y después calla.

Identificábamos como final abierto el hecho de que al lector no se le revela si Efraín y Enrique alcanzan una vida mejor en «Los gallinazos sin plumas», ni si finalmente Paulina acepta la propuesta de su padre de acostarse con Domingo en «Interior L». Entendíamos como apertura el hecho de que Dionisio queda a la espera de la puñalada de Janampa en «Mar afuera»; y que tampoco se sabe si el plan de Mercedes de eliminar a su marido en «Mientras arde la vela» da resultado, ni si Martín logra reconducir su vida en «En la comisaría»; que la narración se detiene antes de que se consume el sometimiento de María a Felipe Santos en «La tela de araña», y que en «El primer paso» el punto final comparece cuando comienzan a seguir a Danilo, sin descubrirse el resultado de esta acción, ni tampoco de las intenciones de suicidio de Don Roberto en «Junta de acreedores».

Después del análisis pormenorizado de cada final, podemos concluir que Efraín y Enrique comprenden cuál es su amargo lugar en la sociedad, que el colchonero toma la decisión de insinuarle a su hija que se acueste de nuevo con Domingo, que Dionisio asume que Janampa va a matarle, que Mercedes decide eliminar a su marido y reconoce sus sentimientos y sus prioridades; que Martín se siente viejo y afloja el paso, comprendiendo el peso inevitable de su pasado, que María toma conciencia de su nueva esclavitud a manos de Felipe Santos, que Danilo descubre que le siguen y Don Roberto que la ruina de su tienda simboliza también su ruina personal. El análisis del final ha provocado un movimiento de la perspectiva inicial, pues se identifica como verdadera la trama que transcurre en el interior del personaje y que queda absolutamente clausurada en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro.

La sensación inicial de apertura responde a esta preferencia del autor por la trama interna, por el proceso psicológico, y éste logra desviar la atención del lector hacia ella mediante el silencio final y el argumento irresuelto.

La sensación inicial de apertura de los cuentos de Ribeyro responde además a su escepticismo vital, que vertebra vida y obra del autor, y que le invita constantemente a la búsqueda y a su predilección por la narrativa breve, de carácter intrínsecamente abierto. Ribeyro comprende la realidad en forma de cuento, su aproximación a la misma.

En cuanto al volumen *Los gallinazos sin plumas*, se puede concluir que el final se erige como categoría unificadora del volumen, por diversos motivos. Como hemos señalado en las líneas anteriores, en todos los finales se advierte la culminación de un proceso de reconocimiento o anagnórisis: todos los cuentos transcurren en el interior del personaje y narran una toma de conciencia. Hay una elipsis final, que conduce la mirada del lector hacia la verdadera trama de la obra.

En todos ellos se mezclan elementos finalizadores y otros que acentúan la relatividad del carácter conclusivo, y se demuestra que el autor puede ambos recursos variando su significado original: de este modo, elementos que, situados al final, señalan claramente una apertura, como es el caso de “esperar”, por ejemplo, no tiene en el final ribeyriano el significado de un futuro que se abre y que puede mejorar. Del mismo modo, la fuerza terminativa de otros elementos como el hecho de ir frenando, o de precipitarse hacia la muerte, no impiden tampoco que se calle el destino final.

En ningún final de *Los gallinazos sin plumas* hay tampoco una atmósfera patética (alusiones a dimensiones metafísicas o moralismo elevado). Ribeyro mira a sus personajes desde un plano de igualdad, sin paternalismo o grandes aspavientos: la ausencia de sentido la narra mediante el silencio, que maneja con maestría.

Un riesgo que corren los trabajos académicos que, buscando el rigor, acotan el tema centrándose en un solo aspecto y aplicando un único método de análisis, es el resultar áridos en cuanto al sentido general de una obra, que es lo que suele resultar verdaderamente interesante. Es el riesgo de mostrar “la pata del elefante”, desde la que es difícil hacerse a la idea de cómo es un elefante en sí mismo. El final, sin embargo, se revela como un elemento fértil en esa búsqueda de sentidos generales de la prosa de un escritor. Como momento privilegiado para la comprensión del texto, cuyo análisis implica además un recorrido “hacia arriba”, ilumina el conjunto de la obra y, en este caso concreto, la figura y filosofía de un escritor que ha sufrido un tradicional desconocimiento.

Los finales de Ribeyro dejan traslucir su posición estética y su idea del hombre, y resultan iluminadores para la comprensión global del autor. El final funciona como un prisma iluminador del propio texto, del universo estético del escritor y, en última instancia, de la condición humana, que acostumbra a poner punto y final.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

- Ribeyro, Julio Ramón: *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
Prólogo de Alfredo Bryce Echenique.
— *Cuentos, Antología*. Madrid: Espasa Calpe, 1998. Prólogo de Ángel Esteban.
— *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
— *La palabra del mudo*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
— *Prosas apátridas*. Barcelona: Tusquets, 1975.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JULIO RAMÓN RIBEYRO

- Chao, Ramón y Gamboa, Santiago: Prólogo a *La tentación del Fracaso*.
Barcelona: Seix Barral, 2008.
Elmore, Peter: *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima:
Fondo de Cultura Económica, 2002.
Esteban, Ángel: Prólogo a *Cuentos Antología*. Madrid: Espasa Calpe,
1998.
Luchting, Wolfgang A.: *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Madrid/
Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert, 1988.
Ortega, Julio: Prólogo a *Prosas Apátridas*, Barcelona, Tusquets, 1975.
— «El nuevo cuento hispanoamericano», en: VV. AA.: *El cuento
hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995, 2ª ed., pp. 573-586.
Pedraza, Felipe B. y Navascués, Javier de: *Manual de literatura
hispanoamericana*, vol. VI: *La época contemporánea: prosa*. Pamplona:
Cénlit Ediciones, 2007.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alonso, Carlos J: «Muerte y resurrecciones en Horacio Quiroga», en:
Pupo-Walker, Enrique (coord.): *El cuento hispanoamericano ante la
crítica*. Madrid: Castalia, 1995, pp. 191-210.
Anderson Imbert, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel,
1999.
Arbona Abascal, Guadalupe: *El acontecimiento como categoría del cuento
contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*. Madrid: Arco
Libros, 2008.
Baquero Goyanes, Mariano: *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Colección
Esquemas, 1967.
Bobes Naves, Mª del Carmen: *Teoría general de la novela: semiología de La
Regenta*. Madrid: Gredos, 1993.

- Carver, Raymond: *La vida de mi padre, cinco ensayos y una meditación*. Bogotá: Norma, 1997.
- Cortázar, Julio: «La muñeca rota», en: *Último round*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 1983, pp. 248-271.
- Eco, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona: Ariel Quincenal, 1979. Traducción de Roser Berdagué.
- Ferrater Mora, José/ Terricabras, Josep-María: *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1994.
- / Gutiérrez Coto, Amauri Francisco: *Razón y verdad y otros ensayos*. Sevilla: Renacimiento, 2007.
- Kennedy Andrew K.: «Writing short stories», en: Winther, Jakob Lothe y Skei, Hans H. (eds.): *The art of brevity: excursions in short fiction theory and analysis*. Columbia: Univ. of South Carolina Press, 2004, pp. 26-31.
- Kermode, Frank: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 2000, 2ª ed. Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz.
- Kunz, Marco: *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997.
- Lodge, David: *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 2006.
- Navacués, Javier de: «Fin y final en tres narraciones hispanoamericanas», *Rilce*, 9, 1993, pp. 44-55.
- Riquer, Martín de/ Valverde, José María: *Historia de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 2007.
- Torrente Ballester, Gonzalo: Prólogo a *La isla de los jacintos cortados*. Madrid: Alianza, 1998.