



## **Los hombres pequeños de la modernidad Configuración y tiempo del antihéroe ribeyreano**

Tesis para optar el Grado de Magíster  
en Literatura Hispanoamericana

Alumno: Giancarlo Cappello

Profesor Asesor: Eduardo Hopkins

Lima, 2010

## INDICE

|   |         |
|---|---------|
| <b>Introducción</b>   | ... 4   |
| <b>Capítulo I: El tiempo del héroe</b>                              | ... 13  |
| <b>Capítulo II: Experiencias constitutivas de la crisis moderna</b> | ... 36  |
| Tiempos modernos, tiempos de crisis                                 | ... 37  |
| En la orilla Latinoamericana  | ... 44  |
| Se busca un héroe (o el lugar del mito)                             | ... 49  |
| <b>Capítulo III: Los paradigmas del antihéroe</b>                   | ... 56  |
| Antihéroes ribeyrianos: lo que el tiempo les quitó                  | ... 56  |
| La ciudad y los hombres   | ... 61  |
| Incomunicados, resignados, muertos                                  | ... 69  |
| El desencanto de la vida moderna                                    | ... 74  |
| El aislamiento  | ... 83  |
| El descentramiento del valor  | ... 95  |
| Apocados y perdedores   | ... 107 |
| El escepticismo tragicómico y el sentido perdido                    | ... 120 |
| <b>Conclusiones</b>   | ... 133 |
| <b>Bibliografía</b>   | ... 139 |

“Contar largas historias acerca de cómo, por ejemplo, estragué mi vida pudriéndome moralmente en un rincón, por falta de medios suficientes, perdiendo la costumbre de vivir y alimentando mi rencor en el subsuelo... eso, francamente, carece de interés; una novela necesita de un héroe, y aquí parece que se han recogido de propósito todos los rasgos de un antihéroe y, lo que es más importante, todo ello produce una impresión desagradable, porque todos nosotros estamos divorciados de la vida, todos estamos lisiados, quien más, quien menos. Tan divorciados estamos que a veces sentimos una especie de repugnancia ante la "vida real" y por ello no toleramos que nos la recuerden. A decir verdad, hemos llegado al extremo de considerar la 'vida real' como una carga pesada, casi como una servidumbre, y todos estamos íntimamente de acuerdo en que la vida resulta mucho mejor en los libros”.

Fedor Dostoievski. *Memorias del subsuelo*

## Introducción

La Modernidad, entendida como el período que propuso un superhombre, un titán humanista, debido a la fe en la razón y la búsqueda objetiva de la verdad, hoy se muestra en crisis, pues todo se percibe confuso y enrevesado. Si la figura del héroe ha estado asociada tradicionalmente a un tiempo espléndido, irrepetible; si es el ideal paradigmático que sirve de inspiración para el futuro -hay que imitarlo, hay que alcanzarlo-; si el héroe pertenece a la instancia de los vencedores; si los hombres y las artes lo subliman e instalan en la comodidad de la gloria, desde donde gobierna como una paternidad regente; si su imagen circula como una estampa de dicha que construimos e interiorizamos a través de distintos relatos para encomendarnos a sus virtudes, cabe preguntarse ¿qué ha pasado con el héroe de esta, nuestra modernidad? Parece haber surgido otro paradigma, el antihéroe.

El mundo y los hombres han cambiado. John Le Carré tiene una frase que resulta ilustrativa, la pone en boca de Alec Leamas, el protagonista de una de sus novelas: "Hoy en día se necesita ser un héroe para ser simplemente una persona decente". Le Carré, arquitecto de intrigas donde el espía dista mucho del protagonista arrojado, valiente y seguro que arrasa con todo lo que se le planta delante, sabe que para trabar empatía con sus personajes no hace falta presentarlos como infalibles o todopoderosos, sino como sagaces burócratas que jamás han disparado un arma ni han planeado un asesinato, es decir, como tipos carentes de magia, prosaicos, cotidianos. Porque si algo reconforta

hoy, es la idea de que seres comunes puedan ser capaces de grandes hazañas. El mundo ha cambiado y los héroes también. Antes, uno podía sentirse a gusto: por más enigmático y sórdido que se presentara el problema, ellos lo resolverían y jamás experimentaríamos el desasosiego. Hoy, en cambio, nos invitan a asumir la intranquilidad sin aspavientos y somos capaces de resignar la gloria. Es el tiempo del antihéroe y su figura ha sido interiorizada de tal modo que sus construcciones discursivas ya parecen naturales.

Pero, ¿de qué hablamos cuando nos referimos al héroe y al antihéroe? Ambas figuras aparecen a través de la historia alineadas según distintas perspectivas y exámenes, permeadas de la sensibilidad de cada momento histórico y de la intensidad que hubiese tenido la literatura en esas etapas, es decir, moralizar, instruir, orientar, divertir, etc. Así podremos notar que la literatura, los lectores y las definiciones han evolucionado juntos. Por ello, y teniendo en cuenta este derrotero, nuestro trabajo se ha apoyado en tres perspectivas críticas fundamentales:

- a) La clásica, en la que el héroe es el representante magnífico de una sociedad en un periodo histórico determinado, y donde su heroísmo consiste en la superación de cierta hazaña planteada como de improbable éxito<sup>1</sup>.
- b) La de la forja heroica, postulada por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, según la cual el héroe es un sujeto que atraviesa y supera una aventura

---

<sup>1</sup> Lo heroico como calificación está sujeto a la subjetividad de la apreciación, así como, lógicamente, a la interpretación del lector. Como señala Vázquez de Parga: "(...) sólo el impacto que esta actuación produzca en los demás, en los lectores, podrá otorgarles su calificación heroica" (Vásquez de Parga 1983: 10)

que habrá de reportarle una transformación (interior, exterior, social) y el descubrimiento de sentido en el mundo.

c) La del "método mítico", planteado por Juan Villegas a partir de la obra de Campbell para la novela moderna. En *La estructura mítica del héroe*, Villegas plantea una definición de héroe que contempla, indefectiblemente, el sistema de valores de la obra y el protagonismo del sujeto.

Por ello, este análisis entiende como héroe al protagonista de la historia, es decir, escapa a la noción restringida que lo vincula a las características épicas. Como veremos, el héroe encarna los valores y las premisas de su tiempo, esto hace que las bondades agonísticas resulten insuficientes para comprender su rol y su valía en otras épocas. Siguiendo a Villegas, "es preferible asumir que héroe es el personaje protagonista, que generalmente representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la novela" (Villegas:1978). De manera más particular, resulta pertinente la idea de Noé Jitrik que lleva más allá esta noción al considerar como héroes de la novela a todos los personajes que describan un recorrido para alcanzar sus objetivos, entendiendo que en tiempos donde los valores epistemológicos resultan relativos no existe un único objetivo/valor que se yerga por encima de los otros. (Jitrik:2001)

Hasta aquí la definición de antihéroe podría entenderse como la del sujeto que escapa a los moldes planteados, sin embargo, habría que precisar mejor la polisemia en torno a héroe y antihéroe, toda vez que su significación cambia según sean considerados como función narrativa o como cualidad de los personajes.

De acuerdo con las narraciones clásicas, o de régimen narrativo fuerte, según Mieke Bal, *héroe* es (1999, 27), en general, función y cualidad del personaje; es decir, el protagonista elevado que lleva la acción de la historia, pero también es el ejecutor de las funciones signadas como heroicas. La confusión surge cuando se presenta el término *antihéroe*, que si bien se asocia con la figura del antagonista (el villano, quien se opone a lo pactado como heroico), también designa al personaje que cumple la función heroica protagónica, aún cuando difiera en apariencia y valores.

Esta segunda acepción es la que nos interesa. Será a partir de la 'cualidad y virtud' que héroe y antihéroe definan sus territorios, ya que este último está dotado de unas características singulares que le apartan del estereotipo heroico, "dotándole de una individualidad dramática y una verosimilitud que el lector no tiene necesariamente que compartir, sino solo comprender" (Bal 1999:34). Para zanjar cualquier confusión diremos que la diferencia fundamental entre ambos radica en su impostación ante la vida. El héroe no tiene fisuras ni contradicciones con respecto al espíritu que encarna. El antihéroe, en cambio, se basa en la contradicción; es, por encima de todo, un hombre, con defectos y virtudes

Para ilustrar esta comparación, hemos asociado las siguientes ideas:

1. El héroe se puede definir como "un arquetipo de excelencia, el cual converge en un modelo de la colectividad que lo honra con su culto, ya que el personaje muestra sus esfuerzos y sufrimientos para superarse

- durante sus hazañas". (May 1992:52) El antihéroe es más bien un marginal, un anónimo, cuando no es rechazado.
2. La palabra héroe se "deriva del término 'héros', que determina a un personaje singular; tanto física como moralmente superior a los hombres". (Reis 1996:96). El antihéroe es moralmente, e incluso a veces físicamente, inferior al canon o el statu quo. Puede ser un ingenuo redomado o un gran calculador.
  3. Los héroes "se distinguen por sus acciones extraordinarias, también por su grandiosa manera de ver la vida como una aventura o un desafío para mejorar el mundo que lo rodea". (Prada-Oropeza 1989:63). Los antihéroes no buscan mejorar el mundo. persiguen, a lo sumo, aliviar su existencia prosaica
  4. El héroe convencional es un ser humano especial, distinto, porque está lleno de ideales y valores que lo alejan del hombre común. El antihéroe está tan cerca del hombre común, que bien podría difuminarse entre el público que lo contempla.
  5. La mayoría de los héroes son transgresores, es decir, rompen con las leyes impuestas, llegando a pasar el límite de lo prohibido en aras del bien común, por la supremacía del interés colectivo. Y triunfan. También el antihéroe puede ser trasgresor, pero la más de las veces movido por el azar, las circunstancias, el regate puntual, la conveniencia. Sus victorias son pírricas.

6. “El héroe es lo que da vida y movimiento a la obra” (Matamoro 1992:65) La obra mueve al antihéroe.

El héroe, en cualquiera de sus manifestaciones, está muy lejos del hombre común porque encarna la metafísica de su tiempo, su ideología, sus valores, los postulados de una era. El antihéroe, en cambio, se desmarca de esta impronta al presentarse como un hombre disfuncional con su época, diminuto en sus aspiraciones o, si acaso tiene pretensiones de grandeza, inoperante, negado para alcanzar la meta de sus proyectos porque pertenece a una casta distinta, y si la alcanza, es incapaz de conseguir para sí los réditos que toda empresa exitosa genera.

La segunda mitad del siglo XX asoma pródiga en este tipo de personajes, todos hombres pequeños, más asociados al sujeto de a pie que al superhombre que debió surgir de esta modernidad ilustrada y tecnológica que pretendía la utopía de un mundo mejor. De aquí que observemos cómo la novela, a partir del realismo, “va dejando de responder a la necesidad de hacer vivir a un personaje, para procurar, en cambio, encontrar al hombre en medio de la confusión en que se desenvuelve” (Bonet 1958:58).

De alguna manera, estos personajes encarnan la confusión moderna o *le tourbillon social* que ya advertía Rousseau en la segunda mitad del setecientos. En su novela *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761), el protagonista, Saint-Preux, escribe a Julie “desde las profundidades del torbellino”:

Estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco<sup>2</sup>.

Aunque la novela de Rousseau la describe conflictiva, la modernidad a esas alturas era todavía fascinante. Pese a sus contradicciones, los hombres del siglo XIX eran positivistas en el entendimiento de que todo es parte de una evolución que tarde o temprano llegaría a su equilibrio. El propio Marx va a señalar con una conmovedora fe moderna: "Sabemos que para hacer trabajar bien a las nuevas fuerzas de la sociedad se necesita únicamente que éstas pasen a manos de hombres nuevos" (Sayer 1989:48). Por lo tanto, a manos de "hombres totalmente modernos, capaces de resolver las contradicciones, superar las presiones aplastantes, los abismos personales y sociales en medio de los cuales los hombres y mujeres modernos están condenados a vivir" (Berman 2006: 17). Esa pretendía ser la esencia constitutiva del héroe moderno. Sin embargo, arribados al siglo XX, encontraremos que los conflictos han superado al hombre que debía imponerse y, antes que sentarse a disfrutar de ese tiempo que ha conquistado, parece hallarse sometido a él. Esos son los antihéroes.

No proponemos, ciertamente, que estas sean cualidades únicas de la modernidad, pues los antihéroes, en tanto sujetos ajenos a las glorias y los

---

<sup>2</sup> Tomo la cita traducida del libro de Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, que ofrece un amplio seguimiento del espíritu moderno desde comienzos del siglo XVI hasta el siglo XX. (Berman 2006: 14)

fastos del modelo de su época han existido desde que se cuentan historias, pero sí sostenemos que la novedad del antihéroe moderno estriba en que se ha robado el protagonismo y campea como los mejores héroes de antes.

Nuestra hipótesis sostiene que la antiheroicidad se ha impuesto por sobre las grandes fórmulas del heroísmo para narrar, en el caso específico de Julio Ramón Ribeyro, la segunda mitad del siglo XX. Nos anima el doble propósito de verificar las transformaciones de la figura heroica, en general, y explorar las características de estos antihéroes en la literatura ribeyriana que, desde nuestra perspectiva, contiene los rasgos más saltantes de los hombres de esta modernidad en crisis en el Perú.

Los relatos de *La palabra del mudo* nos servirán de patio de ensayo para desagregar las características y el perfil de un tiempo que se vive, quizá, como el más humano de todos, signado como nunca antes por lo pedestre, lejos de los dioses y de los mitos ancestrales. Interesará la exploración de los personajes que encarnan estas contradicciones y que nos permitan responder, en líneas generales, a una serie de cuestiones para las cuales no existe un acuerdo tácito: ¿puede hablarse de un antihéroe-tipo en la narrativa ribeyriana?, ¿es posible rescatar un sistema de valores más o menos codificado e imbricado (una idea de mundo) en los diversos personajes y situaciones que narra?, ¿representan los protagonistas de sus cuentos un espíritu distinto al del tiempo en que han sido puestos a actuar?

Nos interesa la crisis de sentido que experimentan sus personajes, pues entendemos que esa crisis es la causa principal del arco dramático que

describen y que hace que la concepción clásica del héroe cambie de manera determinante. Creemos que no estamos ante los relatos de un pesimista incorregible, sino ante un retrato agudo de los cambios y transformaciones de un tiempo que transita de la explicación definitiva de los fenómenos a un campo abierto de interpretaciones diversas, a la relatividad epistemológica y existencial, a la incertidumbre. Como veremos, el hombre descrito por Ribeyro no solo ha perdido el centro, sino que deja de serlo, como si sus personajes estuvieran allí para constatar que la revolución moderna ha sido un fracaso porque se ocupó de todo, menos de hacer la revolución del hombre: esa gran excusa, y, a la vez, esa gran tarea pendiente.

En cierta forma, podríamos entender la obra de Ribeyro como la ampliación de una gran aporía cifrada en sus *Prosas Apátridas* con el número 26. En dicho texto, observando que dos barrenderos franceses se entregaban sin mucha felicidad a su trabajo, escribe:

La Revolución Francesa, toda revolución, no soluciona los problemas sociales sino que los transfiere de un grupo a otro, mejor dicho se los endosa a otro grupo, no siempre minoritario.

(Ribeyro 1975:22)

Este es el marco de nuestro trabajo. En la primera parte, seguiremos la evolución que ha sufrido la figura del héroe para luego revisar el estatuto con que se presenta en la obra del cuentista peruano, atentos a las características de un tiempo cuyos fundamentos marcarían el derrotero antiheroico.

## Capítulo I

### El tiempo del héroe

Cada periodo de la historia ha dado origen a un héroe específico, a un hombre elevado, capaz de reunir las cualidades más excelsas y las virtudes más apreciadas de su época. Desde la leyenda a los medios masivos, estos seres especiales han dejado su estela como vestigios de un tiempo memorable. Los hay todopoderosos e inmortales, innobles y pueriles, ridículos y perdedores, solidarios y cínicos, cada cual instalado en su propia y particular trinchera, porque el héroe es un hombre de su tiempo.

La literatura ha jugado un rol preponderante en este sentido, sus páginas guardan los ecos de distintas eras y son el vívido y dinámico teatro donde se montan las acciones y emociones que marcan a fuego la memoria. Después de todo, ¿de dónde toman los libros sus historias si no es de la vida misma? ¿Para qué se escribe -parafraseando a Balzac- si no es “para hacer entrar en razón a la propia vida”? Los libros han colaborado como vehículos esenciales en la magnificación de la realidad, pero la dimensión heroica no reside en ellos, sino en una colectividad que legitima sus gestas<sup>3</sup>. Porque hay miles de historias, pero solo unas cuantas capaces de inspirar a una generación (*La Iliada*, *La Odisea*, el ciclo artúrico), echando mano del impulso y la esperanza vital que proponen los mitos, esos primeros relatos cargados de los valores más puros que, en el fondo, posee el hombre.

---

<sup>3</sup> Carlyle (1941) desarrolla ampliamente esta idea.

El concepto de mito es esencial porque el héroe remite a él o se instituye como tal. Para García Gual (2003), un mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano. Esta definición nos gusta porque lo más importante de los mitos es que presentan personajes excelsos que viven en la memoria colectiva de cada sociedad, que sirven de ejemplo y que explican la relación del hombre con el mundo. Se trata de relatos que se cuentan y llegan a formar parte de una tradición y acaban constituyendo una identidad. Son historias que hablan de personajes distintos, "héroes de hazañas que el pueblo quiere conservar porque le ayudan a entender mejor lo que fue su pasado, le sirven para interpretar el presente y le ponen en guardia acerca de lo que puede esperar del futuro" (García Gual 2003: 11).

El mito hace alusión a un pasado remoto, pero algo intemporal late en su esencia, algo que subyace y le otorga universalidad: sus vasos comunicantes con el espíritu humano. En los mitos literarios ocurre lo mismo: el heroísmo de sus personajes conecta tan bien con la sustancia del tiempo en que fue concebido que se torna memorable. Noé Jitrik (1977) considera que el héroe de la literatura "se constituye en una relación extra textual y en referencia a la ideología de la sociedad" (1977: 118) Lo que resulta pertinente porque permite notar cómo la literatura ha reelaborado las narraciones primeras a través de diferentes versiones y cómo, en estos procesos de reelaboración, han aparecido nuevos rasgos que los convirtieron en arquetipos.

En todos los casos estaremos ante pasajes reconocibles, personajes familiares, escenas repetidas, imágenes heredadas que al conjugarse brindarán un

sentido específico y nos vincularán directamente con un tiempo, una acción y un entorno. Pero estos arquetipos perdurarán solo hasta la próxima transformación, cuando la capacidad mitopoética<sup>4</sup> del hombre los convierta en la materia prima de nuevos productos. Como pasó con Víctor Frankenstein, ese otro Prometeo que quiso rivalizar en poder con los dioses y terminó pagando los estragos de su osadía.

Pero si el héroe cambia con el tiempo, si se instaura como tal a partir de los paradigmas de su época, ciertamente cambia, también, en su mundo interior, en su perspectiva psicológica y espiritual acerca del mundo. Sobrevivir a la muerte, por ejemplo, burlarla, escamotearle su derecho a disponer de nosotros ha supuesto desde antiguo uno de los grandes méritos del heroísmo. Sin embargo, la muerte de hoy no es la misma vieja Parca de antaño, ha trasmutado en nuevas amenazas, ha sufrido una metástasis hipertrofiada, se ha tornado más ubicua y puntual que cuando arrebató el aliento al périda Aquiles en forma de flecha certera. Hoy, al héroe la muerte le sienta bien, pero ya no en la dimensión trágica de su esencia, sino en un sentido cotidiano. La relación del héroe con la muerte ha superado el esquema cazador-presa. Acaso sigue siendo polarizada pero también se ha tornado imprecisa, difusa, maldita, cargada de amor-odio, de mutua complicidad y mutuo sabotaje, sobre todo cuando la tragedia no consiste en morir sino en permanecer con vida.

El ciclo del héroe es un trajín de idas y vueltas, está plagado de victorias, de yerros, de excesos, de incógnitas, de azar, de locura y expiación. Se inicia

---

<sup>4</sup> Tomo el término de Roman Gubern (2002), que llama así a la mecánica de modificaciones que la cultura de masas opera sobre un personaje ficcional o su entorno para transmitir su leyenda, desarrollar sagas, o bien pegar el salto de un soporte a otro (de la novela al cine, por ejemplo).

como guerrero, surgido de la oscuridad para cumplir las grandes proezas que se reclaman para una sociedad (acabar con el dragón, devolver el agua o la luz); luego es amante, cuando seguro de sus habilidades y su tono mayor reclama para sí la recompensa del amor y la belleza, cifrada en una dama prohibida, inalcanzable (la hija de un rey que propone acertijos o pruebas); después evoluciona en su madurez y se convierte en maestro, en guía de los destinos de un pueblo, gracias a su instinto aguzado, a su buena fortuna o la sabiduría revelada (Moisés, el emperador Huang Di). Entonces, el héroe olvida su papel de mediador entre lo divino y lo pagano, entre el bien y el mal, y se convierte en un tirano que debe expiar su culpa descendiendo a los infiernos o descubre la naturaleza de su origen y debe resarcirlo (Sigfrido purgando la culpa de ser hijo del incesto entre Sigmundo y Siglinda). Sin embargo, el mundo no es el mismo sin él y regresa como redentor para reinstaurar el equilibrio (Krishna dando muerte a Kamsa, el tirano). De ahí en adelante, para el héroe solo queda la partida o el ascetismo: ha alcanzado el siguiente nivel, el de la trascendencia, la beatitud y/o la trashumancia (Edipo, ciego y vagabundo por los parajes de la tierra)<sup>5</sup>.

Tras estudiar las coincidencias entre los relatos antiguos, Campbell instauró su teoría del 'inconsciente colectivo' para concluir que todos los héroes de la humanidad, mitológicos o literarios, no son más que reinenciones del mismo patrón. "El mundo objetivo sigue siendo lo que era, pero como el énfasis sobre el sujeto cambia, aparecen transformados" (Campbell 2005: 32).

---

<sup>5</sup> Campbell (2005) se refiere a éste como el ciclo cosmogónico del héroe y reseña las transformaciones del héroe a partir de los mitos de creación.

Ahí está Fausto cumpliendo otra versión de la transformación en tirano, o el capitán Ahab expiando sus pecados frente a Moby Dick, o Jesucristo en la versión más célebre del héroe mesiánico<sup>6</sup>.

El tiempo ha reclamado de los héroes características y virtudes particulares cada vez. Teseo no podría tener los mismos valores que Sandokán, como tampoco Amadís de Gaula compartiría el espíritu de Phileas Fog. El héroe se ha forjado en sintonía con los flujos sociales e ideológicos predominantes y, de alguna manera, sus distintas vidas han ocurrido reelaborando las variables de una ecuación que llega hasta este presente moderno que nos interesa analizar.

## 1. El héroe clásico

En la literatura griega predomina el carácter modélico de los héroes y sus acciones, o bien el factor ejemplar de su historia que, también les lleva a pagar caramente sus errores. Es extensa la variedad de semidioses y héroes legendarios, algunos con extraordinarias facultades físicas o de gran inteligencia, pero también los hay con defectos que terminan ocasionando su desgracia. Hércules, hijo de Zeus y la reina Alcmena, figura como el principal héroe legendario, concebido con una virtud y fuerza que sirven de inspiración a los hombres. Edipo, en cambio, que resolvió el enigma de la esfinge, que

---

<sup>6</sup> No vamos a referirnos aquí a las leyes de la narración postuladas por Propp, Barthes o Greimas, pero convendría plantear la diferencia entre trama e historia, pues son términos que pueden tornarse difusos al abordar, sobre todo, las narraciones modernas. Una misma trama puede servir para presentar distintas historias, pues se refiere a los patrones de acción que seguirá el personaje. En una trama de búsqueda, por ejemplo, los personajes están en permanente acción y siguen un derrotero marcado por el viaje, pero no por ello son iguales las búsquedas de Gilgamesh por la inmortalidad, o la de Lord Jim por recuperar su honor, o la procura del Vellocoino de Oro por parte de Jasón. La trama constituye la forja del héroe y subyace a las historias.

mató a su padre sin reconocerlo y se casó con Yocasta, su madre, es el prototipo de héroe desgraciado, producto de un destino absolutamente ineludible. Igual que Belerofonte, nieto de Sísifo, cuyo orgullo le llevó a intentar llegar con el caballo Pegaso al Olimpo, pero que acabó miserablemente y sin renombre por castigo de Zeus. A veces incluso la heroicidad es colectiva, como en el caso de Jasón, capitán de los bravos argonautas que le siguen en busca del Vellochino de Oro.

La historia de los argonautas es excepcional. Si bien se sitúa a Jasón cronológicamente entre los héroes anteriores a Troya su impronta ha llegado casi intacta hasta nuestros días, convertida en el arquetipo del género de la aventura. Y es que los argonautas resumen el espíritu clásico de la gesta que eleva a los sujetos comunes a través del viaje. Un viaje físico que también es, intrínsecamente, también un viaje espiritual, porque el vellochino “simboliza la inocencia, y su recuperación supone una gesta purificadora que el nombre de la nave Argos blanco acabaría de corroborar” (Balló 1997:17). La leyenda aparece citada en varios pasajes de *La Iliada* y *La Odisea* pero la relación completa solo puede considerarse establecida, según Balló y Pérez, en el poema de Apolonio de Rodas, *Las argonáuticas*, en pleno periodo alejandrino, pues ninguno antes había aterrizado y pormenorizado en las dificultades del viaje que son la clave del derrotero de acción y la transformación moral del héroe.

Uno de los factores esenciales de lo heroico en la tradición clásica es la aportación de soluciones ejemplares ante conflictos que la sociedad entiende como de muy difícil, o casi imposible, resolución. Tales conflictos pueden ser

de diversa factura, desde cuestiones básicas vinculadas a la vida diaria hasta asuntos en los que interviene lo sobrenatural, el elemento maravilloso, casi siempre por obra de los dioses. La gradación entre ambos polos determina, también el perfil heroico y los niveles de compenetración e identificación de la sociedad con el héroe. "Su papel es modélico, sirve de referente y se instituye como una marca cultural". (De Cozar: 2004)

## 2. El héroe como santo

La ejemplaridad del héroe se hace evidente también desde una óptica religiosa. Todas las ideologías, en su aspecto más totalizador han necesitado dotarse de mecanismos simbólicos que contribuyan a normar los actos y deseos de sus fieles para lograr una mayor eficacia y efectividad. Así, las hagiografías se convirtieron en estructuras de perpetuación ideológica, ofreciendo a sus seguidores un modelo ideal que aglutinaba sus elementos más significativos: la unicidad y la veracidad.

A través del sufrimiento, la renuncia, la entrega, el dolor y la muerte, el cristianismo consiguió prolongarse como una de las ideologías más poderosas a lo largo de la historia. Y la Edad Media, en ese sentido, fue su época dorada. La vida del héroe-santo es un canon a imitar. Una serie de milagros irán jalonando su madurez, acompañados siempre de la renuncia, el sufrimiento y la entrega. La osadía y efectividad de sus actos irán sumándose a los portentos que determinarán la carrera del héroe-santo, "es la determinación de una *eficiencia* en el hacer y en el padecer" (Scheler 1961: 147). El martirio, conduzca a la muerte o no, será la culminación de su tránsito terrenal y los

acontecimientos de su vida y sus imágenes serán difundidas como recordatorio de nuestra misión, como modelo de nuestras acciones, como ideal del proceder correcto y positivo.

(Tras la imagen del héroe-santo está la palabra, oral o escrita, que busca la iluminación y la verdad a través de una enseñanza que habrá de perennizarse y repetirse. La función de esta práctica tuvo mucho éxito en el Medioevo y se erigió como norte de muchos pueblos, donde “el uso y conocimiento del santoral devino en una estructura de iniciación, basada psicológicamente en la represión y la insatisfacción; una estructura de control para modelar las formas de lucha, normar la rebeldía y estandarizar el enfrentamiento” (Wach 1967:261)

### 3. El caballero andante

Al examinar la tradición literaria, encontraremos que esta idea del martirio asociado a la defensa de la fe cobró vida en personajes que esgrimieron la espada en nombre de la cruz. La combinación del fervor religioso y la hazaña bélica, dos grandes pasiones del Medioevo, llevaron a la fama a los caballeros, cuya matriz heroica debe buscarse en los Templarios, protegidos por las máximas autoridades eclesiales y eximidos de toda otra jurisdicción, tanto episcopal como secular, en aras de su defensa vigorosa del reino cristiano (Demurger: 1990). Ellos resumían la fe y el valor de la época.

El héroe literario medieval es heredero del héroe grecolatino y buena parte de las aventuras caballerescas proceden de la *materia troyana*. “Heredan algunos

rasgos clásicos, permaneciendo el elemento sobrenatural y mítico, pero ya no pueden ser hijos de dioses pues la concepción del mundo es cristiana" (Von Tunk 1964: 162). Por eso el héroe de caballerías recorre el mundo en solitario 'desfaciendo entuertos'; sale de viaje para restaurar el orden y sus hazañas son la vía para el perfeccionamiento personal en la protección de los más débiles. No es un díscolo aventurero, pues desde su ordenación la misión se instituye como medular y trascendente:

Antes de ser ordenado, el joven noble pasaba la noche velando sus armas y rezando en la capilla. Por la mañana, recibía la bendición de un cura y un golpe suave con la mano o la hoja de un arma, al tiempo que elevaba la oración de rigor: 'Dirigimos a Ti, Señor, nuestras oraciones y Te pedimos que, con Tu mano derecha, bendigas esta espada con la que este Tu siervo desea ser ceñido; que ella defienda iglesias, viudas, huérfanos y a todos Tus siervos del azote pagano, que siembre el terror y el pánico entre los malvados y que actúe con justicia tanto en el ataque como en la defensa'. (Cairns 1992: 73)

La literatura más memorable a este respecto quizá la encontremos en las historias de Perceval y el Rey Arturo buscando el Santo Grial. Más que capitán de un ejército y encarnación de una conciencia nacional, el caballero representa un ideal sectorial y supranacional, el de la caballería andante, la cual dejará de tener sentido en cuanto se institucionalicen los ejércitos.

#### 4. El héroe épico

El héroe de la poesía épica, fundamental en las etapas en que se está configurando una conciencia nacional, ya no es un señor regio movido por los ideales de la religión o el código de caballería, es más bien señor y jefe militar con cualidades más o menos legendarias según la distancia con el personaje histórico y su persistencia en la memoria colectiva. El Cid Campeador, por ejemplo, representa a través de Castilla el enfrentamiento de la Cristiandad contra los árabes, como Roland, en Francia, o Krallevich Marko, héroe de la primitiva Yugoslavia frente a los Turcos. El héroe castellano es un jefe, un estratega, indudablemente con especiales habilidades como soldado (polvo, sudor y hierro), temido y respetado por el enemigo, pero también "es humano por sus dudas, sus reacciones y sus defectos, a la vez que se destacan también sus virtudes como padre y esposo" (De Cozar 2004: 16)

Se trata de un rebelde a su Rey y al sistema, alguien capaz incluso de aliarse con sus enemigos y que muestra, además, especial interés por el botín y la riqueza, es decir, por lo mundano, por aquellas cosas fútiles que no contempla la gloria celeste no contempla. Se trata, entonces, de un giro importante en la concepción del héroe, puesto que, a partir de este modelo, deberá darse cabida a la faceta mundana, a unos rasgos que lo sitúen en el plano de la verosimilitud. La épica supone un primer avance hacia la humanización de los protagonistas, aunque el elemento mágico resulte todavía importante.

## 5. El héroe pícaro

Durante la Edad Media, el mundo era un reflejo de la voluntad divina, un diseño de la Providencia que no admitía la posibilidad de cambio. Cada elemento de este orden social debía aceptar humildemente el sitio otorgado. Cualquier rebeldía de contenido económico, sexual o político, era contemplada como una crítica a la perfección de lo creado. El inmovilismo, pues, era absoluto. Será durante el Renacimiento cuando se cuestione semejante concepción del mundo. Y en España, en 1499, un judío converso escribirá una obra que abrirá las puertas de par en par a una visión distinta de la actuación de un protagonista en sociedad.

*La Celestina*, desde nuestro punto de vista, es la piedra de toque: una vieja prostituta que sobrevive proporcionando relaciones a hombres y mujeres, pero que es muchísimo más. Allí vemos una relación nueva entre amos y criados, una valoración de la experiencia por encima del conocimiento, una sociedad hostil para los desfavorecidos, una nueva concepción de los saberes heredados, una auténtica revolución, en definitiva, de los elementos integrantes del texto literario.

La picaresca rompe con la visión arcádica de los personajes y aparecen sujetos dueños de su propio destino. La *Vida del lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, quiebra la idealización, es la historia de un individuo de clase baja que cuenta sus miserias de forma autobiográfica con un realismo sorprendente. El pícaro es un individuo sin honra, acepta todo lo que en situaciones extrañas un caballero no aceptaría, pues su suerte está

determinada: nunca conseguirá ascender y para sobrevivir se servirá del ingenio, su única arma. Así entendida, “la picaresca abre una puerta por donde entran los temas innobles, la vida terrena y las escenas cotidianas” (Hatzfeld 1973: 214).

## 6. El héroe como político

Los siglos XV y XVI traen consigo las monarquías absolutas y un creciente interés y preocupación por el ‘aparato de Estado’. El despotismo monárquico es la expresión de la necesidad de unidad ante las cambiantes circunstancias económicas e históricas. En este sentido, su defensa es una consecuencia de la creencia de que solo un poder centralizado, fuerte y sin limitaciones es capaz de controlar las fuerzas que tienden a la ‘disolución’ de la sociedad.

En este terreno es que germinará un héroe supremo capaz de imponerse para lograr sus cometidos. Mucha es la literatura que puede consultarse para describir un perfil, sin embargo, las ideas de Maquiavelo y de Baltasar Gracián resultan más que representativas de esta impronta.

En la medida que el fin del Estado es garantizar la seguridad y el bienestar, el gobernante tiene derecho a valerse de medios inmorales para la consolidación y conservación del poder. El pensamiento de Maquiavelo está dominado por el realismo político: se ha de analizar el acto político puro, sin connotaciones trascendentes ni morales. Este acto solo es válido si resulta eficaz. Mediante este análisis, pretende alcanzar las leyes inmutables y necesarias que rigen la historia del hombre, puesto que ésta se repite permitiendo deducir lo que será

la historia futura de la humanidad. En *El Príncipe* se describe al héroe-político como una persona hábil, capaz de manipular situaciones valiéndose de cualquier medio; ha de poseer destreza y una equilibrada combinación de fuerza y tesón, además de intuición para sortear los obstáculos que se le presenten y una carencia total de escrúpulos. Ha de ser, también, capaz de actuar según los cambios momentáneos, buscando apoyos o forzando traiciones según las circunstancias. En consecuencia, el héroe-político no debe poseer virtud alguna pero ha de estar en condiciones de simular poseerlas todas, lo que supone actuar con absoluta indiferencia ante el bien y el mal.

Como clérigo jesuita, por su parte, Baltasar Gracián modela este héroe en virtud de una concepción humanista, busca un modelo ideal de perfección para este tipo de gobierno, un modelo capaz de “formar un varón máximo, esto es, milagro en perfección y, ya que no por naturaleza rey, por sus prendas ventajoso” (Gracián 1968:7). A través de *El Héroe*, *El Político* y *El Discreto*, Gracián desarrollará las que considera virtudes esenciales: voluntad, entendimiento, gusto, fortuna, despejo, imperio natural, gracia de las gentes, todas ellas prendas útiles para cumplir la misión ya descrita. El objetivo es el mismo que en Maquiavelo; sin embargo, no lo es el método. Y no lo es porque sí contempla la variable moral; el héroe-político de Gracián no es laico, sino más bien un cristiano:

¡Oh, pues, varón culto, pretendiente de la heroicidad! / (...) Nota el más importante primor, repara en la más constante destreza / No puede la grandeza fundarse en el pecado, que es nada, sino

en Dios, que lo es todo / (...) Ser héroe del mundo, poco o nada es; serlo del cielo es mucho (Gracián 1968:41).

Algo interesante de anotar es cómo ambos autores, aunque Gracián es más insistente, toman arquetipos y referencias de un 'pasado lejano y prestigioso' para erigir a este nuevo hombre: Alejandro Magno, Hércules, "los deliciosos asirios", los macedonios, etc. Tanto el autor italiano como el español influirán en la configuración del político literario y sus cualidades también habrán de abonar en el imaginario para la construcción de los tiranos, esos 'neoabsolutistas' mutados en dictadores.

## 7. El héroe romántico

Si el héroe de la tragedia clásica adaptaba sus facultades, su personalidad, al hecho dramático, en el romanticismo es una personalidad sustantiva, que lleva en sí el drama y rebasa, incluso, las exigencias de la acción. Si el héroe clásico, como ya hemos señalado, servía más bien de modelo, era figura ejemplar y referente para su sociedad, en el romanticismo interesará sobre todo como figura capaz de suscitar admiración, incluso siendo un personaje marginal, de conducta no imitable.

El héroe romántico se mueve en el terreno de la ambigüedad. Tanto desea ser seguido por la sociedad, como rechaza a ésta de plano. Se presenta de la manera más estruendosa ante los demás y reclama ser seguido por todos. Su vocación es la de líder, pero los demás ignoran su voz. (Aguirre 1996: 68)

El heroísmo romántico procede, en gran medida, de su soledad. El héroe se encuentra dolorosamente solo con una verdad que es incapaz de hacer comprender a los otros. “Se asemeja a la figura de los profetas, cuya voz retumba en los espacios pero no conmueve el corazón de los hombres” (De Cozar 2004: 16). La función profética del héroe romántico es la de transmitir a los demás hombres la verdad que le ha sido revelada. Cual sea esta verdad es algo que varía de unos románticos a otros, pero “es común en la mayoría sentirse despreciados por una sociedad insensible que se ríe de su patetismo” (Aguirre 1996:69).

Los románticos crearon héroes planos, fijos, antes que personajes con variación psicológica. El héroe romántico suele ser de una pieza, como determinado por su esencia, con unos sentimientos que responden a una manera de ser y “responde a la configuración byroniana: apasionado, orgulloso, enamorado, perseguido por la fatalidad, escéptico, caballeroso y noble” (Argullo 1999:54).

El héroe romántico por excelencia es el artista. Su propia naturaleza de genio le convierte ya en un rebelde: no sigue las normas de los otros, son los otros los que deben seguirle a él.

Ya no veremos representado el espíritu de una época en el objeto artístico, una plasmación colectiva, sino una crítica parcial de ese espíritu desde la subjetividad, un universo múltiple y polimorfo en donde el hombre pierde el apoyo de lo común y se ve lanzado a la búsqueda de lo individual. (Aguirre 1996:69)

## 8. El héroe como amante

El personaje de Don Juan ha fascinado al mundo desde su aparición. Surge de la obra de Tirso de Molina *El Burlador de Sevilla o el convidado de piedra* (1630), pero pronto escapa de sus dominios para convertirse en un hombre de mundo, cínico y desfachatado (Radigale 1992). Sin un sustrato mítico literal anterior<sup>7</sup>, el héroe amante es un hombre del barroco, rebelde y desmesurado, impulsivo y audaz, pero en Italia, merced a su adopción por la *Commedia dell'arte*, se convierte en un embaucador egoísta, implacable en su búsqueda de placer sexual. En 1665, Moliere lo introduce en la corte de Luis XIV a través de *Dom Juan ou Le Festin de pierre* y allí se transforma en un noble ocioso, estropeado por una vida de derroche, obsesionado con la hermosura e interesado solo en su propio placer. De allí viajará a Inglaterra para participar de *El libertino*, de Shadwell de 1676 y, en esta obra explicará por primera vez sus motivaciones, argumentando que todos los deseos provienen de la naturaleza y, "dado que lo natural no tiene nada en sí de malo, el deseo justifica los más horrendos crímenes" (Radigale: 32). Más que apasionado, este Don John es básicamente violento, pero defiende sus crímenes con una inexorable lógica. Finalmente, será Da Ponte quien construya la versión definitiva y memorable al escribir el *Don Giovanni* de Mozart, en 1787, y su carrera de amante incorregible se cerrará a manos de José Zorrilla, quien acabará encontrándole una mujer al huidizo Don Juan Tenorio.

---

<sup>7</sup> Balló y Pérez (1997) consideran que Zeus es un precedente indirecto del donjuanismo, particularmente por sus estrategias de seducción a partir de la suplantación. Zeus apela a la metamorfosis, Don Juan suplanta, como en el inicio del texto de Tirso, al novio de alguna doncella.

Don Juan es un héroe no por las argucias y estratagemas para con el sexo opuesto, sino porque encarna la búsqueda romántica y quimérica, perdida de antemano, de alcanzar el equilibrio entre amor y deseo, en este caso, cifrado en una mujer. Don Juan vive la conciencia de su vida vacía, a través de él vislumbramos una vida miserable, una vida que quiere llenar esa ausencia y que jamás lo consigue. Una mujer, veinte, miles de ellas, no logran llenar su vacío, pues Don Juan no las ama, Don Juan ama la idea de mujer, ésa que nunca podrá poseer porque está más allá de sus circunstancias.

Pero si Don Juan es un conquistador romántico que persigue el imposible, Casanova y el Marqués de Sade son máquinas sexuales que, a manos de Choderlos de Laclos en *Las amistades peligrosas*, configuran otro arquetipo, el del libertino que utiliza las trampas del sexo y el amor para sus propios intereses.

El Valmont de Choderlos de Laclos representa un interregno entre Don Juan y Casanova, pues opera como el segundo pero acaba como el primero: preso de sus propias redes y sentenciado por el amor que le nace hacia una de sus víctimas. La mitificación de este tipo de héroes abona al desarrollo cada vez más introspectivo de los personajes protagónicos, sobre todo si recordamos que Laclos era un jacobino convencido de las ventajas de la democracia y admirador de las ideas de la Ilustración francesa, de la enciclopedia de Diderot y de todas aquellas ideas que defendían la libertad del actuar y el pensar (D'Angelo: 2006).

En la novela libertina tenemos una visión del mundo materialista y todavía regido por sistemas políticos que no han sufrido la tormenta igualitaria de la Revolución Francesa. “El ser más perfecto, según Sade, es el héroe libertino pues sigue a la Naturaleza; el virtuoso, en cambio, solo puede producir la paralización de la maquinaria natural” (Aguirre 1996:66). El héroe libertino no es ya, pues, la encarnación de unos valores comunitarios, sino quien sigue los principios de la naturaleza.

Esa Naturaleza es la Gran Máquina ciega, compuesta por ruedas trituradoras que pulverizan todo a su paso. Los sentimientos humanos, el amor, la amistad, los valores morales, los principios éticos, no son más que débiles piedras que intentan introducirse entre los engranajes de la Maquinaria y cuyo destino no es otro que el de convertirse en polvo. (Aguirre 1996:36)

Los pilares de la trama, la Marquesa de Merteuil y el Vizconde de Valmont, son dignos exponentes de un tiempo impregnado de la filosofía de su época, de su sensualismo y de su creencia en la razón como forma de conocer el mundo y conocerse a sí mismos. Todos sus actos están exentos de remordimiento y la frase de Valmont “No lo puedo evitar” es la síntesis de esa conciencia irresponsable y feliz que contempla con deleite su desplazamiento por el mundo, gracias a sus cualidades intelectuales. Porque el libertino es, ante todo, una persona dispuesta a luchar por la libertad individual. Como dice la Marquesa de Merteuil en la novela *Amistades Peligrosas*: “Yo no he deseado gozar sino saber, el deseo de instruirme me ha sugerido los medios”.

El héroe libertino rompe los vínculos con los valores comunes de la sociedad y solo se ofrece como modelo a una minoría a la que intenta llevar a su lado. Ya no tenemos, pues, un héroe de la sociedad, sino un héroe que se define contra la sociedad.

## 9. El héroe como demonio

El héroe del gótico es un personaje subyugado por lo demoníaco, y está un paso más allá del influjo romántico. Convertido, la más de las veces, en un sujeto poderoso, perseguirá malignamente a mujeres angelicales por países imprecisos, a través de los pasajes de un castillo, en laberintos o en villas fantasmales. Las bases teóricas de estas narraciones están en las teorías estéticas de Edmund Burke; "todo aquello que de alguna manera contribuya a excitar las ideas del dolor, es decir, todo aquello que resulte terrible de algún modo... es fuente de lo sublime" (Burke 1985: 38). Para Burke todo lo sublime es bello, pero no todo lo bello es sublime.

El estandarte obvio es Lord Byron. Sus personajes fueron héroes y lo fueron en un sentido bien distinto del que se había visto hasta entonces. Son renegados, rebeldes que cierran tras de sí las puertas de la reconciliación social. La superioridad del héroe se vierte en su capacidad de sufrimiento y la dimensión de su dolor no tiene comparación con la pena vulgar. Son personajes orgullosos, que son capaces de vivir su diferencia de forma arrogante. "Conscientes de su superioridad, se alzan sobre las normas y las desprecian. Si la sociedad reniega de ellos y los acusa, ellos devuelven el

ataque y reconocen su grandeza en la magnitud de sus enemigos” (Argullos 1999: 73).

El héroe demoníaco es un héroe-villano cuya genealogía surge a partir de la construcción del Satanás de Milton, “de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte” (Praz 1969:80); evoluciona con Schedoni, el personaje de Ann Radcliffe, cuyas características son “el impenetrable silencio, la severa reserva, el amor a la soledad... los remordimientos de una conciencia turbada” (Praz 1969:83); y se perfecciona a manos de Byron, que lo convierte en un sujeto “de amargo desprecio hacia todas las cosas, como si le hubiese sucedido todo lo peor que podía suceder y que permanecía como un extranjero en este mundo de vivos, como un espíritu errante arrojado de otro planeta” (Praz 1969:86). La figura del héroe-villano está marcada por la ambigüedad: son violentos y amenazantes, pero a la vez sufren y son perseguidos.

De esta manera, la literatura anglosajona compendió la desazón victoriana introduciendo elementos terroríficos en un contexto conocido. La familia es el escenario, lo íntimo, lo privado, los secretos pecaminosos y los pactos de conveniencia. Lo que allí ocurre es siniestro y el terror siempre estuvo, en ese contexto: Manfredi mata a su hija; Ambrosio viola a su hija y mata a su madre; Wieland asesina a su esposa y a sus hijos; Melmoth vaga por el mundo pero vuelve a morir a su casa. Al final, el victimario termina como víctima y el orden se restablece cumpliendo las formas y las normas, pero después de transgredirlas. En lo sucesivo ese orden será perturbado, pero nunca restablecido porque el demonio será ya parte constitutiva de la vida diaria.

Quizá, la representación más emblemática de esta presencia del mal la constituya el Drácula de Bram Stoker, aristócrata rumano y vampiro al que abren sus puertas los ilustres londinenses solo para darse de bruces con el horror. “Drácula ofrece un modelo estimable de relato relacionado con el ciclo maligno, un esquema perfectamente aplicable a las múltiples variantes del intruso destructor” (Balló: 75), esa amenaza fantasma que siempre ha acechado en todas las épocas, con la forma de Jack, el destripador en Whitechapel o los extraterrestres malignos de la moderna ciencia ficción.

## 10. El héroe realista

Esta dimensión humana del héroe, sus fisuras de conducta y la pérdida de ejemplaridad moral acercaron al héroe romántico hacia el realismo: “Athos, un borracho; Porthos, un idiota; Aramis, un hipócrita conspirador...”, dice el personaje de Liana Taillefer en *El Club Dumas*, de Arturo Pérez-Reverte, y su diagnóstico parece certero. El realismo supone un nuevo desplazamiento de la figura del héroe. Si el romántico necesita sublimes campos de batalla que le permitieran salir del ámbito de lo social, el realismo nos muestra un escenario que solo puede ser social.

El mundo que se nos describe no es el de las grandes batallas, sino el de la mezquina lucha cotidiana. Los héroes realistas no quieren la gloria, como los románticos quieren los beneficios de la fama. El tema central de la novela realista del siglo XIX es el ascenso social. No se busca entrar en la historia, sino entrar en

los salones. Si Werther se fue de ellos dando un portazo; los jóvenes héroes del realismo utilizan cualquier puerta, cualquier ventana, para poder introducirse de nuevo en ellos (Aguirre 1996:70).

El héroe ya no necesita ser noble. Su cualidad proverbial -muchas veces individualista, signada por la astucia, las ambiciones y los deseos terrenos- son sus mejores insignias y galones. Los nuevos relatos tienen como protagonistas a tipos audaces, efectivos, "también hipócritas redomados y fingidores", que entienden que la sociedad es un juego donde la mediocridad acecha y ellos no pueden fallar; ya no son críticos con los burgueses, "a este héroe prototípico no le importa la revolución, por el contrario, necesita del orden existente para poder desplazarse y articular sus estrategias." (Aguirre 1996:71).

Por otro lado, el siglo XIX, el siglo del progreso, es sobre todo un siglo pragmático. La industrialización, el perfeccionamiento de las telecomunicaciones, los descubrimientos científicos, lo convierten en un siglo optimista. El hombre superior, el hombre de talento en cualquiera de sus manifestaciones, es el que debe encumbrarse y para ello no necesita de la habilidad física. Su mejor disparo es el argumento y su arma favorita el ingenio multiforme, mecánico e industrioso. Nos parece pertinente Verne para ilustrar este punto. Su imaginación empató con los deseos de las nuevas generaciones y supo conjugar hábilmente los elementos fantásticos con los datos científicos, de tal manera que realidad y ficción dejan de ser perceptibles

al participar indistintamente de la serie de acontecimientos que integraban sus novelas.

Verne explotó los temas que captaban su curiosidad y supo teñirlos de lo que fue su tópico favorito: el héroe solitario, amparado únicamente por sus convicciones, necias o audaces, pero suyas al fin y al cabo. *Descubrimiento de la Tierra, Los ingleses en el Polo Norte, Los naufragos del aire, El país de las pieles, Un invierno en la banquisa, El soberbio Orinoco y La esfinge de los hielos.* Dominan los temas polares, probablemente porque las regiones árticas y antárticas eran todavía las más desconocidas del globo y permitían mostrar la conquista tecnológica de la naturaleza a manos de un héroe cuyo prototipo es, evidentemente, el capitán Nemo de *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Si juzgamos por el resultado sin precedentes que tuvieron, incluso después de su muerte, Verne es una especie de estandarte del maquinismo y el desarrollo que caracterizó la segunda revolución industrial.

El mundo moderno, surgido del positivismo y de la Bastilla, potencia el predominio de los ideales pragmáticos, la efectividad de las acciones. A partir de entonces, el héroe estará más ligado que nunca a la verosimilitud. La Ilustración y la Revolución Francesa habrán de perfilarlo definitivamente bajo la consigna de la libertad, la igualdad y la fraternidad, iluminado por la razón y con las miras puestas en el futuro.

## Capítulo II

### Experiencias constitutivas de la crisis moderna

Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, en los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa

Albert Camus. *La peste*.

Lo que nos ocupará ahora es anotar los cambios y motivaciones que llevarían al héroe moderno a desvincularse de su impronta original hasta constituirse en antihéroe, es decir, en un sujeto que por disonante con los valores, prácticas y premisas propuestos por su tiempo –la modernidad- articula sus empresas en base a flujos que denominaremos marginales, gestando así rasgos constitutivos que traducirían su particular visión del mundo.

Como veremos, tratar de describir los paradigmas del antihéroe moderno podría situarnos en la perspectiva de una nueva era, otro tiempo en el cual estas características sean más bien las de un nuevo prototipo heroico. Por ello, este análisis evade la discusión virulenta acerca de la definición y la validación

que existe en torno a la tensión modernidad- postmodernidad, o si se prefiere, se sitúa en la línea que entiende la llamada postmodernidad como “modernidad tardía”, por ponerlo en términos de Giddens, o en el proyecto inconcluso al que se refiere Habermas.

Esta precisión es importante por cuanto puede prestarse a una interpretación que proponga que Ribeyro es un autor posmoderno que propone héroes posmodernos. En absoluto. El análisis que proponemos es un análisis narrativo de los personajes, estos personajes han sido puestos a actuar en un mundo propuesto por el autor. Este mundo en el que los personajes desarrollan sus gestas es el que ubicamos en lo que Gianni Vattimo llama una “simultánea continuidad y ruptura con la modernidad” (Vattimo 1990: 37), en tanto que en algunos aspectos esenciales la modernidad ha concluido (por ejemplo, en lo que se refiere a entender la historia como algo unitario o afirmar la existencia de una verdad única). Nuestra exploración entiende el tiempo de estos personajes como un tiempo en crisis. Nuestro análisis se sitúa, entonces, en la crisis misma del proyecto moderno. Veamos de qué se trata.

## 1. Tiempos modernos, tiempos de crisis

La crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer, en este interregno aparece gran variedad de síntomas mórbidos.

Antonio Gramsci

Los distintos textos que abordan el tema de la modernidad parecen coincidir en que ésta abarca los últimos cinco siglos de la historia de occidente. A partir

de Anthony Giddens, Alain Touraine y Jurgen Habermas podríamos periodizarla en un sentido amplio del siguiente modo: los siglos preparatorios (XVI-XVII); la ilustración (XVIII); y el desarrollo acelerado (XIX-XX). Y, en un sentido estricto, desde la Revolución Francesa hasta la Segunda Guerra, aunque Jean François Lyotard, por ejemplo, considera que la fecha debiera abarcar hasta la revolución estudiantil de mayo de 1968, a partir de la cual experimentaríamos cambios radicales aglutinados bajo las etiquetas de post-modernidad o modernidad radicalizada.

Habermas insiste en que la clave de la modernidad tal y como se entiende en nuestros días está en la orientación hacia el progreso que potencia. De acuerdo con esto, a diferencia de los contextos premodernos –como los del medioevo europeo, o los de las culturas precolombinas- que encuentran su legitimidad en un acto fundacional originario (la muerte de Cristo, por ejemplo), los modernos se legitiman en un fundamento utópico proyectado en el futuro, una idea que está por realizarse y hacia la cual se encamina el progreso histórico.

Por consiguiente, importantes cambios tuvieron lugar en la mente de los hombres: mientras que Dios fue reemplazado en el plano metafísico y filosófico por el Hombre, en el paradigma cognoscitivo, Dios fue sustituido por la Ciencia. Por ello, de acuerdo con Giddens, “el término modernidad debe considerarse equivalente a la expresión mundo industrializado, mientras se acepte que la industrialización no se reduce únicamente a su aspecto institucional” (Giddens 2000:26). Es decir, entenderemos por Modernidad al amplio espectro de las relaciones sociales y culturales que conllevan la

aplicación conceptual de la razón, la pragmática y la maquinaria en la vida cotidiana y los procesos de producción.

Esta idea de construir el futuro sobre la base del hombre como centro y la ciencia como bandera será la que erosione y socave sus propios cimientos conforme evolucionen las sociedades. “No se trata solo de producir nuevos procesos de cambio más o menos continuos y profundos sino más bien, de que el cambio se ajuste a las expectativas humanas y al control del hombre” (Giddens 2000:43). Es decir, el desencanto. A tal punto llegará esta situación que, arribados al siglo XX, según Lyotard, el hombre moderno ya reniega de su propio discurso.

Para Lyotard (1998), esto que ocurre es una incredulidad ante los “grandes relatos” o “metarrelatos”, una incredulidad teórica provocada por dos motivos:

- a) “La erosión interna de la legitimidad del saber” (1998:75): de acuerdo con esto, la modernidad es una forma de ver el mundo, una forma de saber fundamentada en los grandes relatos, es decir, en las categorías trascendentales y universales que dan fundamento y un sentido unitario a todas las manifestaciones de la realidad, explicándolas como variables determinantes en el curso de un tiempo dirigido inexorablemente hacia un mundo feliz.
- b) La evidencia empírica, las múltiples atrocidades sufridas y cometidas en nombre de la modernidad y que han terminado por liquidarla a través

de distintas crisis<sup>8</sup>. La crisis del imperialismo, por ejemplo, que habría dejado en evidencia el carácter eurocéntrico de los grandes relatos y su proyecto de civilizar al mundo a imagen y semejanza del hombre europeo, ante lo cual solo queda reparar en lo relativo de cada punto de vista, incluso el propio, y permitir una apertura y tolerancia.

Como anota Vattimo: “No hay una historia única, hay imágenes del pasado propuestas desde distintos puntos de vista, y es ilusorio pensar que haya un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los restantes” (Vattimo: 1992:76)

El proyecto moderno implicó un proceso de secularización donde lo divino perdió preponderancia y lo trascendente se tornó vacío. “Dios ha muerto, las grandes finalidades se apagan, pero a nadie le importa, ésta es la alegre novedad, ése es el límite del diagnóstico de Nietzsche respecto del oscurecimiento europeo” (Lipovetsky 1992:36) La muerte definitiva de Dios sería la muerte definitiva, también, de todos los metarrelatos, porque incluso “la nostalgia del relato perdido ha desaparecido por sí misma para la mayoría de la gente” (Lyotard 1998: 78).

Para Fredric Jameson, el origen de esta crisis (a la que denomina post-industrial) empezaría a fines de la década de 1950 o comienzos de 1960, cuando la consolidación del capitalismo coincide con la contabilidad de los últimos estragos causados por la aplicación fanática de los ideales modernos sobre el Estado- nación a manos de los nazis. Después de ello, solo seguirían

---

<sup>8</sup> Mientras que para Habermas la modernidad es un proceso inconcluso, para Lyotard, Auschwitz “es el nombre paradigmático de la no realización del proyecto moderno” (Lyotard 1998:113)

deméritos: la recesión mundial de 1970 (pérdida de fe en el gran relato capitalista), el Gulag, el invierno de Praga, el desgaste y la soviétización de Cuba, la caída del muro de Berlín (pérdida de fe en el relato marxista) y Mayo del 68 (pérdida de fe en el metarrelato de la libertad individual). “Todos estos son ‘clavos en el ataúd de la modernidad’ que se funden con el espíritu de otro tiempo provocado por la sociedad de los *mass media*” (Jameson 1991:117)

En consecuencia, ¿de qué se trata esta crisis? La respuesta es huidiza, se escurre de las manos como el pez recién capturado pero probablemente sea esa característica precisamente la que sirva de definición. Se trata de una época en la que las respuestas llanas, directas y contundentes ya no son posibles porque no existe un norte a partir del cual estructurarlas, o porque existen muchos nortes que relativizan y revitalizan su entendimiento. “Durante mucho tiempo hemos pensado que solo existía una respuesta posible y axiomática para cualquier pregunta”. (Harvey 1990:27)

El aspecto de la crisis que nos interesa reseñar es aquel referido al sujeto. La crisis del sujeto parece comenzar cuando se hace evidente que el tren que viene de la felicidad trayendo el cambio histórico nunca llegará; cuando el sueño de progreso de Prometeo se transforma en la pesadilla de Sísifo, de que todo es inútil. Solo así se entiende que desencanto, decadentismo, nihilismo y otras etiquetas afines se hayan instalado como diagnóstico de un tiempo vacío, desprovisto de trascendencia y metafísica.<sup>9</sup> Si Marx había propuesto dejar de interpretar el mundo para transformarlo, ahora se constata que

---

<sup>9</sup> El tono de muchos de los autores que abordan el particular tienden a lo apocalíptico, por ello es importante matizar y contextualizar las ideas ya que, por ejemplo, desde la perspectiva hermenéutica de Vattimo, tan en el orden de Nietzsche y Heidegger, lo apocalíptico no representa un problema, ni siquiera un valor: “Es la decisión anticipadora de la muerte la que constituye las posibilidades de la existencia en su naturaleza de *posibilidades*” (Vattimo:1992:101)

tampoco eso es posible. Y si a Marx, Prometeo le parecía el mayor santo de la historia, sus nietos podrían argumentar hoy que en verdad fue un tremendo papanatas que acabó con las entrañas devoradas por una causa sin sentido: la consigna de los revolucionarios franceses se agotó muy pronto. La experiencia, dura e innegable, no ha hecho sino demostrar que la realidad es sórdida, y que la ilusión moderna no hacía más que enmascarar esa sordidez con promesas de futuro, un futuro que nunca llegó o que, en todo caso, pasó omitiendo a sus viajantes, dejándolos con las maletas listas y la esperanza marchita.

Me permitiré dos ejemplos cinematográficos que considero ilustrativos de este espíritu. En la película *Las invasiones bárbaras*, de Denys Arcand, podemos encontrar un cuadro representativo. Rémy es un profesor universitario irremediabilmente abatido por el cáncer y próximo a la muerte. Antes de inyectarse una poción letal que lo prive de sus dolores físicos y lo libere del mundo, convoca a sus mejores amigos y con ellos hace un repaso de su existencia: “Hemos sido de todo. Separatistas, independentistas, soberanistas, asociacionistas. Primero fuimos existencialistas. Leíamos a Sartre y Camus. Luego fuimos anticolonialistas como Fanon. Luego leímos a Marcuse y fuimos marxistas. Marxistas-leninistas, Trotskistas, Maoistas. Luego cambiamos con Soljenitsyne. Fuimos estructuralistas, situacionistas, feministas, deconstruccionistas. ¿Hay algún ‘ismo’ que no hayamos adorado? Ahora solo somos una manga de cretinistas”.

En *El desierto rojo*, de Michelangelo Antonioni, Mónica Vitti interpreta a Giuliana, una mujer descentrada, desenfocada, inadaptada e inadaptable al

mundo. En un momento dado explica su desasosiego insuperable con una frase que, además, revela su única certeza: “Las cosas que me pasan son mi vida”. He allí la nueva revelación: ya no caben los dioses, el Estado, el psiquiatra, el Partido, la economía o cualquier superchería que aliente la esperanza. Nada de eso. Lo único absoluto es que “las cosas que pasan son la vida” y esa ponderación de lo real, esa resignación a sobrevivirlo que a Giuliana le costaba asimilar, es lo que el antihéroe de esta modernidad en crisis parece haber asumido.

La descripción de esta “crisis moderna” ciertamente tiene un hálito occidentalizante y, por fuerza, hacemos alusión a ella. Esto, creemos, por dos razones: la primera, que la cultura occidental es el referente más próximo; y la segunda, que esta modernidad es la única que en los últimos siglos se ha exportado al resto del mundo. Pero esto no implica en modo alguno la negación de la existencia de otros momentos o procesos de modernidad en ámbitos geográficos y/o temporales distintos, como es el caso de Latinoamérica. Ocurre que los teóricos de la modernidad han pensado Occidente incluyendo a América Latina en el mismo lote, sin embargo, habría que hacer algunas puntualizaciones, como en el caso de Lyotard, por ejemplo, que declara el fin del metarrelato cristiano cuando de este lado del mundo continúa vigente<sup>10</sup>. Por ello es necesario ajustar el lente y poner en foco el panorama de estos predios.

---

<sup>10</sup> En *Ante el espejo trizado*, Brunner insiste en anotar que las ideas de Lyotard son inaplicables por cuanto el metarrelato cristiano “está muy lejos de haber perdido su valor movilizador –mítico o no- en estas sociedades” (Brunner 1992:224-225).

## 2. En la orilla latinoamericana

Cualquier comparación histórica entre Latinoamérica y Europa a partir del siglo XVIII presenta diferencias flagrantes que terminan haciendo referencia a una 'modernidad parcial' o 'periférica' o, incluso, a una 'pseudomodernidad'. Octavio Paz hace notar que la idea de independencia no llegó a Latinoamérica de los Estados Unidos sino de España, es decir, de la misma fuente de la monarquía católica y la Contrarreforma, y en ese sentido no habría sido una liberación auténtica, ni de España ni del pasado.

Es el comienzo de la inautenticidad y la mentira; males endémicos de los países latinoamericanos. A principios del siglo XX estábamos ya instalados en plena pseudomodernidad: ferrocarriles y latifundismo, constitución democrática y un caudillo dentro de la mejor tradición hispanoárabe, filósofos positivistas y caciques precolombinos, poesía simbolista y analfabetismo. (Paz 1974:243-244)

Sin embargo y pese a todo, se avanzó en el proyecto de construir una nueva cultura urbana que pretendía la alfabetización y la escolarización masiva para dominar la razón y alcanzar el progreso, como también pretendía el desarrollo de una industria cultural propia. Pero el plan se estrelló contra sus propias contradicciones: fragmentación social, distingos de clase, sangre y propiedad, inutilidad productiva –la base económica de muchos países era extractiva- y herencias coloniales todavía demasiado vivas y enraizadas.

Así pues, hay que anotar con José Joaquín Brunner que referirse a la modernidad latinoamericana es referirse a un proceso distinto al descrito por los teóricos, ya que “ni estuvo ligada a los principios de la Ilustración Europea –salvo en la visión de algunas élites- ni se comportó nunca como una experiencia espiritual o social unitaria” (Brunner 1992:53). Para Carlos Monsiváis, la modernidad en Latinoamérica es espuria, pues es producto de la penetración cultural de los Estados Unidos. Y esta supuesta modernidad no es más que la imposición y la socialización de una ideología basada en el consumo que no permite a la colectividad “confrontar sus experiencias y verificar sus metas legítimas”. (Monsiváis 2000:247)

Ahora bien, existe un hecho en el ámbito más amplio de Latinoamérica que sirve de sacudón y tiene un influjo que podría parangonarse: la Revolución Cubana de 1959. Según Norbert Lechner, este acontecimiento desempeñaría un papel paralelo al de la Revolución Francesa en Europa, pues marca el inicio de la llamada “inflación ideológica” que buscaría los correctivos a los que aspiraba el espíritu primero de la Revolución.

La inflación ideológica, según Lechner, existía en todas las tendencias políticas en Latinoamérica durante estas décadas y se caracterizaba por:

- “La sacralización de los principios políticos como verdad absoluta”, creando una fuerte cohesión interna en cada movimiento y una correspondiente “demonización del adversario”.

- Una “resignificación de la utopía”, que se convierte en una meta factible, incluso una necesidad histórica en cuya búsqueda se requería un espíritu de sacrificio y abnegación en el presente.
- La fuerza utópica descansaba en una noción de totalidad como una identidad plenamente realizada, “cuya visión totalizadora desemboca en una posición sectaria y totalitaria”. (Lechner 1981:106-107)

La disolución de esta inflación ideológica –o su liquidación, para volver a los términos de Lyotard- empezó a fraguarse simultáneamente, quizá, con la resaca del 68 parisiense, con la incapacidad de los procesos modernizadores de poner fin a la pobreza, “con el desgaste que la progresiva soviétización y el Caso Padilla suponían a la Revolución Cubana, con la muerte del Che Guevara, con la crisis económica que paralizó la euforia socialista, y con los sangrientos golpes militares en Chile, Argentina y otros países hispanoamericanos”. (Lechner 1981:113)

A la luz de este marco, el tipo de sociedad europea y norteamericana que cabe bajo el lema de la modernidad no se ha reproducido en América Latina. Si no hubo una Ilustración arraigada entre las clases burguesas durante el siglo XIX, tampoco hubo una industrialización paralela a la del primer mundo. El trasfondo socio-económico se modernizó muy parcial y precariamente (y mucho más tarde) por lo que la sociedad post- industrial de Jameson aquí apenas tiene sentido. Sin embargo, compartimos con ella los mismos estragos. Como el personaje de *Las Invasiones Bárbaras*, bien podríamos decir los de Hispanoamérica: “Quisimos ser industriales y resultamos post-industriales, quisimos ser modernos y, de pronto, resultamos postmodernos”.

La clave de la crisis moderna en Hispanoamérica y a la vez su mayor riqueza, estriba en su característica heterogeneidad. Este concepto nos parece esencial para entender el fenómeno desde esta orilla. Haciendo un corte apurado y grueso, podríamos identificar tres momentos en este proceso de heterogenización o mestizaje cultural en América Latina. En primer lugar, aquellos producidos por interacciones raciales/culturales entre las poblaciones indígenas, españolas y negras a partir de la Conquista; luego, a fines del siglo XIX, con la inmigración masiva desde Europa; y, por último, la heterogeneidad cultural que proviene específicamente de los medios de comunicación de masas, en la segunda mitad del XX.

Del primero de estos momentos surgió el barroco americano, en cuya raíz están las dos grandes síntesis: la hispano-incaica y la hispano-negroide, que Lezama Lima desarrolla en su texto *La expresión americana*. Del segundo momento surgirá el eclecticismo, cuyos canales ilustres de expresión se traducirían en el modernismo literario y las vanguardias, que a partir de Rubén Darío se verán como un valor “muy siglo diez y ocho y muy antiguo / muy moderno; audaz, cosmopolita”<sup>11</sup>.

El tercer y actual momento de heterogeneidad estaría marcado por los medios masivos, pero donde operan formas locales de recepción que desarticulan los contenidos ideológicos originales<sup>12</sup>. Según esta perspectiva, la influencia de los medios se asimila de modo particular en cada región, como un fenómeno

---

<sup>11</sup> Al respecto puede revisarse *Rubén Darío y el modernismo*, de Ángel Rama.

<sup>12</sup> Brunner explica que esta heterogeneidad cultural se refiere a un proceso doble: a) de segmentación y participación segmentada en ese mercado mundial de mensajes y símbolos, cuya gramática subyacente es la hegemonía norteamericana; y b) de participación diferencial según códigos locales de recepción, grupales e individuales. (1998:217-218)

transcultural que no degrada ni envicia las tradiciones de varios siglos. Como explica Ángel Rama a propósito de los nuevos narradores en Hispanoamérica:

Vivieron todo eso en las peculiares formas que adoptaba en cada sociedad, en cada barrio, entremezclándose con tendencias internas del medio, asociando comidas propias con botellas de Coca-cola, desenvueltas ropas informales con formalismos y constrictivos complejos de la afectividad, canciones de los Beatles con la jerga idiomática urbana o aun menos, de la familia, del barrio, de la rueda de estudiantes; iracundos mensajes antiimperialistas con deslumbradas aceptaciones de la cultura de masas, lectura de *beatniks* con regocijado reconocimiento de las expresiones populares, marginadas, ajenas al circuito de la cultura oficial. (Rama 1987:124)

Hay, pues, un intento por definir la realidad en términos propios, reinterpretando la historia por medio de la literatura. Hay un fluir de la conciencia donde el monólogo interior se practica con un estilo indirecto libre.

La novela nos presenta personajes que se comportan y expresan en medio de eso que Jameson ha llamado la "anomia", el desencanto, la superficialidad. Hombres y mujeres incrédulos, carentes de afectividad, motivados únicamente por el valor de cambio, sin pasado, ni futuro, desorientados en medio del hiperespacio, nómadas, insolidarios y egoístas. (...) la realidad se encuentra confundida en un "todo vale" y en una total carencia de utopías o proyectos. (Rodríguez: 2006)

Como ejemplos quisiéramos destacar a dos habituales anacrónicos de las clasificaciones: Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti, que en algunos casos son 'adelantados' y, en otros, demasiado viejos cuando la fiesta empezó. El caso es que, desde nuestra perspectiva, Arlt y Onetti marcaron la pauta e hicieron suyo el caos y la fragmentación de la vida urbana, pintando una galería de héroes cansados y propugnando la falta de fe, de valores éticos e integridad del sujeto, muy influidos por el existencialismo y muy obsesionados con la falta de comunicación, las situaciones límite y los actos absurdos y gratuitos que degradan a las personas.

Desde la orilla hispanoamericana, pues, habría que señalar que la experiencia de la crisis puede inscribirse en el discurso de las grandes teorías, pero integrando las respuestas y propuestas locales (étnicas, religiosas, etc.). De ahí que no se pueda hablar de una modernidad tardía en los términos de Giddens, ni de una lógica postmoderna a lo Jameson, o de una condición crítica como la entiende Lyotard. Sin embargo, aun cuando las teorías totalizadoras no puedan aplicarse en *estricto senso*, sí podemos anotarnos entre las muchas referencias de sus consecuencias. Porque los caminos fueron distintos, pero el lugar de arribo común, todavía más si consideramos a los medios de comunicación como articuladores de esta escena.

### **3. Se busca un héroe (o el lugar del mito)**

La idea de modernidad se define por la destrucción de los órdenes antiguos y por el triunfo de la racionalidad, objetiva e instrumental. "Los filósofos de la

Ilustración pretendían liberar los potenciales cognoscitivos de sus formas esotéricas y utilizar esta cultura para la organización racional de la vida social cotidiana” (Habermas 1988:74). De allí que se opongan racionalidad y subjetividad, razón y pasión, ciencia y religión (o mitología). Se trata de un proceso que atraviesa los últimos siglos y que ha generado grandes transformaciones en el mundo, a través de un progreso científicista que buscaría mejorar los estándares de vida.

Habermas explica la modernidad como un proyecto de la Ilustración que tiene en el centro de su aparato “la creencia en el desarrollo infinito de la razón” (Habermas 1988:34), lo que supuso replantear los cánones para desechar cualquier viso mágico, esotérico, cualquier nexo atávico con estampas o modelos de virtud. Así, el sentido del mito terminó acomodándose en el esquema moderno como un sistema más o menos codificado de sentido, solo como un mensaje. “Desprovisto de su carácter sagrado, el mito es un relato simbólico” (Eliade 2000:45). Que sus héroes sean encarnaciones divinas o dioses será solo una característica puesta al servicio del relato. Lo que valida al mito moderno es el principio representado y no las leyendas que están a su alrededor para comprender mejor lo que simboliza. “El mito es un metalenguaje, porque es la segunda lengua en la cual se habla de la primera” (Eliade 2000:47).

En el mundo moderno, afirma Mircea Eliade, la novela puede ser considerada como la prolongación de lo mitológico y, en muchos aspectos, toma su lugar. Ofrece una solución a ese deseo sempiterno del hombre de salir mentalmente de la historia y de la propia cronología y habitar, mientras dura la narración,

en un mundo extraño o fabuloso. Permite repetir, cuantas veces se desee, la emoción de las cosas primeras, recuperar el pasado, la época magnífica de los comienzos.

Proporciona una evasión mayor que las demás artes. Es también una lucha contra la muerte; búsqueda de lo eterno, e implica, aun en el hombre de hoy, el residuo de un comportamiento ancestral.  
(Eliade 2000:62)

A estas alturas, el mito ha dejado de ser un valle apacible, el lugar donde la esperanza se renueva, el oráculo que vislumbra la suerte; ahora es solo un elemento de tránsito en el magma comunicativo, en el intercambio de discursos. Y el héroe pierde su esencia de líder, de bastión aglutinador, de eje referencial; ahora es un pobre tipo más, extraviado en medio del desconcierto.

Según la teoría literaria de Lukács, la novela moderna empieza con *El Quijote*, justo cuando el antiguo héroe épico, el héroe exitoso en sus gestas, acorde con el mundo, se transforma en un ser maltrecho en su destino, en permanente conflicto con una realidad que ha dejado de ser mágica. El héroe será en adelante un héroe problemático (un antihéroe), cuya interioridad choca con un mundo "obstinado en ser real, escenificando así el primer gran combate de la interioridad contra la vileza prosaica de la vida exterior" (Lukács 1971:141).

No será gratuito, entonces, que encontremos con frecuencia, sobre todo a partir del siglo XVIII en las obras de Hegel, Nietzsche, Heidegger y otros,

expresiones del tipo 'Dios ha muerto', que son síntoma del proceso de secularización mediante el cual sectores de la sociedad se liberan del dominio de los símbolos religiosos y de las mitologías tradicionales: "La secularización es típica de Occidente; se inicia con la Ilustración, continúa con el Utilitarismo y se extiende con el positivismo durante la segunda mitad del siglo XIX" (Birnbaum 2004:113)

Pese a la canonización de lo racional, la modernidad en crisis ha creado sus propios mitos, los mismos que enfrenta ya no con un espíritu mágico o con la idea de hallar en ellos una fórmula ideal, sino con un sentido pragmático.

Pese a la caída de los grandes relatos como el marxismo o la idea de progreso, el nuevo ideario paradójicamente sostiene una abundante reinvención de mitos: el de la eterna juventud, el de comer determinados alimentos que tienen la clave del bienestar (...) Las tecnologías han aportado nuevas alegorías de la cultura tecnológica, dando lugar a una variedad de tecnomitos: el rechazo del cuerpo en pos de habitar el espacio virtual, el de la metamorfosis maquina en la búsqueda de la inmortalidad; es decir, el hombre convertido en herramienta de su propia herramienta. (Cocimani:36)

Los relatos modernos se articulan como una fuerza de choque que busca realizar la libertad universal, "la absolución de toda la humanidad", como dice Lyotard, apuntando hacia la felicidad amparada ya no en los dioses, sino lograda a pulso y alumbrada por una razón secular y fanática. Pero será esta

misma maquinaria, esta hipertrofia moderna, la que provoque el “autojaque” del sistema. Sus excesos obran un cambio radical de los escenarios y el héroe de la era moderna llega a la madurez derrotado y, asesino de sus dioses, empieza a llorar la terrible desventura de ser, sin ellos, el mismo ser minúsculo.

La telaraña del sueño mítico cayó, la mente se abrió a la íntegra conciencia despierta y el hombre moderno surgió de la ignorancia de los antiguos (...) El hecho del héroe no es hoy lo que era en el siglo de Galileo. Donde antes había oscuridad, hoy hay luz; pero también donde había luz hay ahora oscuridad. La hazaña del héroe moderno debe ser la de traer la luz de nuevo a la perdida Atlántida del alma coordinada. (Campbell 2005: 341-342)

La ruta hasta el héroe de la modernidad ha atravesado distintas estaciones: desde el héroe épico, en todas sus variaciones y con todo lo que implica ser la encarnación de unos ideales colectivos, pasando por el héroe del romanticismo, cuyo papel tiene que ver más con una actitud individual y de proceso personal, hasta el personaje realista de la segunda mitad del XIX, cargado de valores positivos y porfiando por dar cuenta de una sociedad que debe cambiar para mejor; en forma de pícaro, de caballero andante, de pirata o de científico alucinado, cada héroe ha sido la síntesis y el representante mayor del espíritu y los valores de su época. A través de ellos podría construirse una historia de las miserias y las venturas del hombre.

Lo más interesante de esta evolución es el proceso 'humanizante' que hace que pasen de ser el ejemplo, el modelo, a ser algo más bien anodino, insípido. Entre el héroe semi divino y el héroe más humano se extiende una amplia gama de seres que transita de una dimensión mágica a una dimensión terrena, donde predomina la actuación del individuo común. Todo ha sido un tránsito lento pero seguro de lo divino a lo mundano. Quizá ése sea el sino de estos tiempos y quizá por eso, como señala Griselda Pollock:

La literatura de la modernidad describe la experiencia humana (...) Es una reacción a las nuevas complejidades de una existencia social entre extraños, en una atmósfera de intenso nerviosismo y estimulación psíquica, en un mundo guiado por el dinero y el intercambio de artículos de consumo, acentuado por la pugna y la formación de una marcada individualidad, públicamente defendida con una máscara de cansada indiferencia pero enérgicamente expresada en un contexto privado y familiar. (Pollock: 1988:66)

Lo paradójico es que todos estos síntomas descritos por Pollock se han desarrollado en un tiempo que se irguió sobre pilares que debían lograr los efectos exactamente contrarios. En algún punto, la modernidad se desbordó a sí misma y la literatura empezó a concebir personajes distantes del modelo heroico que proponía y que, de alguna manera, marcaban la pauta del presente.

Este es el filón que nos interesa y que analizaremos en el siguiente capítulo para entender a esos hombres disonantes de su tiempo, a esos, por tanto,

antihéroes que protagonizan las historias de Julio Ramón Ribeyro y que se yerguen como distintos de esta matriz originaria y arquetípica.



## Capítulo III

### Los paradigmas del antihéroe

Hemos conquistado la realidad y perdido el sueño. Ya nadie se tiende bajo un árbol a contemplar el cielo a través de los dedos del pie.

Robert Musil. *El hombre sin atributos*.

A continuación, nos ocuparemos de plantear algunos flujos marginales, o experiencias disonantes, que encontramos constitutivos del antihéroe y, por tanto, esenciales de esa naturaleza que distinguiría lo moderno-tardío. El marco teórico anterior deberá servirnos como referente general para introducirnos en nuevos conceptos y trabar una conversación con los textos literarios de Julio Ramón Ribeyro que proponemos analizar<sup>13</sup>.

#### 1. Antihéroes ribeyrianos: lo que el tiempo les quitó

Julio Ramón Ribeyro asoma en la literatura peruana a mediados de la década de 1950. Vivía en el extranjero y practicaba un estilo decimonónico, más bien distinto de lo que era el trabajo de una generación que, a decir de Washington Delgado “trataba de reflejar la nueva realidad peruana mediante el uso de novedosísimas técnicas literarias” (Delgado 1995: 115). Sin embargo, uno tras otro sus relatos lo encumbraron como un representante ilustre.

---

<sup>13</sup> Para ubicar los cuentos a los que se hace mención, indicaremos, junto al nombre del autor el número en romano correspondiente al volumen del cual fueron tomados.

El telón de fondo de sus historias es el Perú de este tiempo marcado por la consigna de llegar, así sea a trompicones, hacia la modernidad. No es gratuito, pues, que el conjunto de sus cuentos sea una galería de personajes subalternos, convidados de piedra en el festín de la vida, seres opacos, sin mayor valía que haber tentado alguna ilusión; sujetos pusilánimes, vencidos de antemano, signados por el fracaso y el desaliento; tipos acechados por su propio entorno, moradores de esos nuevos fragmentos de ciudad que el proceso de migración y urbanización de los años cincuenta instauró; individuos retraídos por temor o por vocación, apenas a gusto con la talla de vida que les ha tocado vivir, hábiles ingenieros de proyectos inspirados por un sentimiento que quiere disfrazar la sucia realidad en que existen.

Para Julio Ramón, la modernidad “está atravesada de un sentimiento de decadencia” (Cisneros 1998:445). Se trata de una modernidad traducida en confort, estatus, progreso a nivel personal y social, pero incapaz de generar la felicidad que promete el contexto económico mundial y la tibia certeza de estar del lado correcto para alcanzarla (los Estados Unidos como modelo). En este marco, los personajes ribeyrianos no harán sino demostrar que el cambio es improbable, inviable, y que la única consecución será la radicalización de los problemas no resueltos desde el siglo anterior. Estos fenómenos se expresan en una serie de relatos que dan cuenta de las transformaciones de una ciudad tranquila y virreinal como Lima, que “refleja dramáticamente las contradicciones sociales y las presiones a la que se ve sometida” (Ribeyro 1995:56).

Leer las vicisitudes de todos los mudos a los que Ribeyro dota de la palabra es aproximarse a la macilenta luz de un proyector que nos exhibe los trazos de una radiografía desconcertante; se trata de un universo ficticio que es la metáfora del mundo tras el nuevo orden impuesto por la Segunda Guerra Mundial, donde aquello que era claro, preciso, exacto, ordenado y prometedor se vuelve repentinamente incomprensible. Se trata de un tiempo desconcertante para los héroes que ahora transitan una realidad inestable, cambiante e imposible de abarcar. No hay un punto de referencia a partir del cual organizarse, solo hay referencias. La explicación definitiva de los fenómenos, incuestionable o al menos duradera, se transforma en un campo abierto a interpretaciones diversas, a la relatividad epistemológica y existencial. El hombre pierde el centro y la inseguridad se torna cotidiana.

En el mundo de Ribeyro, los personajes existen sin ninguna certeza acerca de su destino. A Julio Ramón no le seduce el vigor positivo de la modernidad, sino sus fisuras invisibles, sus esquinas feas, esas calles oscuras por las que pocos se animan a cruzar. De alguna manera, sus protagonistas padecen las secuelas de una desorientación que empezó a hacerse evidente en el período de entreguerras: si la física cuántica y el desplome del sistema cósmico newtoniano dieron paso a un universo de la relatividad, en la segunda mitad del siglo XX el binarismo conminatorio izquierda- derecha, la sospecha de toda variable ideológica, el repliegue de lo religioso, la quimera del éxito y el brillo del dinero curten el carácter de unos hombres y mujeres no siempre aptos para emprender la cruzada.

Los mudos de Ribeyro devienen en antihéroes porque no son capaces de asimilar el cambio de paradigma que está dándose frente a ellos. Son héroes en potencia en un tiempo caduco, hombres modernos a los que les han corrido la alfombra y ahora aparecen como pequeños hombres, desarmados, inconsistentes, extraviados<sup>14</sup>. Ribeyro propone personajes caídos, incapaces de vencer una situación que les esclaviza sin remedio, aunque también los ridiculiza en ciertos aspectos costumbristas. Para retratar esa condición, el autor pone énfasis tanto en la psicología como en las marcas que deja este nuevo tiempo que se ha llevado consigo una serie de creencias a partir de las cuales se habían construido dioses, reglas, leyes, anhelos juveniles, proyectos magníficos y la esperanza de una vida digna y sosegada.

Si hiciéramos el ejercicio peculiar de encontrar lo heroico en el mundo ribeyriano, si operáramos por contraste a lo que padecen sus personajes, hallaríamos que quizá el prototipo victorioso para esta modernidad en crisis sea la figura del cínico. Un sujeto que, como lo entiende Sloterdijk (2003), está al tanto de la disonancia existente entre la mascarada ideológica y la realidad llana y terrena, pero que insiste en llevar la máscara porque es conveniente. Lo que separa a los personajes ribeyrianos del heroísmo es su incapacidad para notar esta distancia o, si acaso la notan, su inoperancia para tomar cartas en el asunto o hacer algo al respecto. En este marco de juego la ingenuidad no existe y los antihéroes ribeyrianos son ingenuos. El cínico

---

<sup>14</sup> Recordemos que si el héroe es un hombre de su tiempo, aquél sujeto magnífico que encarna la impronta y los valores de sus días, el antihéroe está dotado más bien de unas características singulares que le apartan del modelo, “de una individualidad dramática y una verosimilitud que el lector no tiene necesariamente que compartir, sino solo comprender” (Bal 1999:34). Para zanjar cualquier confusión, diremos que la diferencia fundamental entre ambos radica en su impostación ante la vida. El héroe no tiene fisuras ni contradicciones con respecto a la era que representa. El antihéroe, en cambio, se basa en la contradicción; es, por encima de todo, un hombre, con defectos y virtudes.

conoce de sobra la falsedad, sabe que el bien común ha trocado en bien particular, que lo que antes se conjugaba en clave de 'nosotros' ahora funciona en clave de 'yo'. El cínico sabe que siempre hay un interés detrás y despliega lo necesario para no ser el perjudicado. El cínico es capaz de jugar con el sistema, de adaptarse y transformarse. Los antihéroes de Ribeyro no conciben esta lógica.

Uno tras otro los relatos se suceden retratando estas "patologías" a partir de lo que podríamos considerar estructuras narrativas recurrentes. James Higgins identifica dos modelos: la historia de iniciación, "que da cuenta de la pérdida de inocencia del protagonista al pasar por experiencias que le abren los ojos a la amarga realidad de la vida" (Higgins: 85), y la historia circular, que refleja el escepticismo respecto a la capacidad de los hombres para cambiar sus circunstancias existenciales; "presenta una insatisfactoria situación inicial, de la cual el protagonista procura escapar, pero tal intento se ve frustrado tras una breve ilusión de éxito" (Higgins :95). A éstos nos gustaría agregar dos: la historia ciega, donde los personajes, que se presentan como sujetos capacitados para la victoria, acaban derrotados sin entender por qué. Y la historia de añoranza, donde hay un esfuerzo inútil por recuperar o reinstaurar el pasado.

En todos los casos, estamos ante tramas y forjas de la derrota. En las historias de Ribeyro, sus personajes dan un paso al frente para imponerse al mundo, pero acaban aplastados debajo de las suelas y engranajes de un aparato que lo tritura todo, una verdadera moledora de carne. No es el destino trágico y a la usanza griega el que los golpea, es su ingenuidad, su precariedad, su falsa

grandilocuencia la que obra como lastre fatal. Los que campean en las páginas de Ribeyro no son héroes, siguiendo el esquema clásico, sino sujetos distantes de la gloria, terrenos, prosaicos, endebles. No se trata de ídolos forjados de acuerdo al *deber ser* de la modernidad, sino de figuras marcadas por el *no poder ser*.

**2. La ciudad y los hombres: *El ropero, los viejos y la muerte* (1972), *El polvo del saber* (1974), *Los eucaliptos* (1956) y *El marqués y los Gavilanes* (1977)**

La modernidad asociada a los avances científicos y tecnológicos, al progreso y el bienestar social es una vieja y palpitante historia de la utopía. Dentro de esta situación heredada y como parte del proceso de modernización general de la sociedad peruana, los escritores del 50 buscaron participar de una especie de renovación de las formas literarias, en especial de la narrativa. Pero Ribeyro anuncia la problemática y las posibilidades de un proyecto como éste:

Es un hecho curioso que Lima siendo ya una ciudad grande—por no decir una gran ciudad—carezca aún de una novela. Y es un hecho curioso, digo, por cuanto toda ciudad que ha alcanzado cierto grado de desarrollo industrial, urbanístico, demográfico, cultural o político, luce al lado de sus fábricas, de sus monumentos, y de su policía, una novela que sea el reflejo más o menos aproximado de lo que esta ciudad tiene de peculiar.

(Ribeyro 1975: 15)

*La palabra del mudo*<sup>15</sup> es el intento personal de Ribeyro, a través del cuento y lo que el género supone como una totalidad fragmentada, de representar a Lima en la narrativa. Sus cuentos ficcionalizan un mundo en descomposición en una época donde la industrialización iba a solucionar sus problemas. Ribeyro se inscribe en el marco de la modernidad porque sus cuentos plasman este proceso problemático y porque su visión literaria construye personajes que delatan la pervivencia de experiencias vitales de la era industrial en el seno de la sociedad postindustrial.

Ribeyro construye en su narrativa una ciudad de recuerdos y palabras, y para ello introduce a unos protagonistas de excepción, por su propia cualidad antiheroica: los integrantes de la sociedad surgida del progreso industrial. (Valero:67)

Dos de las narraciones que mejor ejemplifican este proceso son *El ropero*, *los viejos y la muerte*, y *El polvo del saber*. Ambos logran dar cuenta del sinsabor que comienzan a percibir aquellos para quienes el cambio y el progreso estaban destinados.

El primer cuento es una historia familiar cuyo centro de atención es el espejo de un ropero heredado que se le describe en términos de “verdadero palacio barroco” (II: 317). El ropero tiene usos habituales como son guardar “fotos que uno arrastra desde la juventud y que no destruye por el temor de perder parte de una vida que, en realidad, ya está perdida” (II: 317), pero para el padre del narrador es mucho más: “más que mirarse, miraba a los que en él

---

<sup>15</sup> Utilizo los cuatro volúmenes de edición completa de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, *La palabra del mudo*, publicada en 1994 (ver bibliografía). En las citas aparecen números en romano que corresponden al número de volumen en que se halla el cuento analizado.

se habían mirado” (II: 318). El gran espejo es un libro que da cuenta del pasado de la familia y sirve al padre para tomar conciencia de su linaje que, en ese momento, ya está en el ocaso.

Es significativo que para los niños del relato, para las nuevas generaciones, el armatoste y su espejo cumplan las veces de un ataúd durante los juegos, por cuanto ilustra de manera elocuente el lugar que ocupa en los párvulos el pasado tenido por los adultos como una arcadía modélica. “El espejo es un panteón familiar y el ropero la representación de un pasado quizá glorioso” (Ortega 1985:136). De alguna manera, también, se cifra lo precario de los códigos familiares, la fragilidad de las costumbres y de las tradiciones, de la vida como la conocemos.

Eventualmente, el espejo del ropero es roto por un infortunado pelotazo y este hecho estremece al padre.

Al perder el espejo, el mueble había perdido su vida (...) A partir de entonces nunca lo escuchamos referirse más a sus antepasados. La desaparición del espejo los había hecho automáticamente desaparecer. (II: 320)

La sensación que invade el final del cuento es de resignación. El padre encuentra en la rotura del espejo una forma vicaria de aceptar la disparidad existente entre su mediocridad y el lustre de aquellos antepasados que ocuparon un sitio destacado en la vida nacional. La rotura del espejo lo convence de su trazo mínimo, le hace ver lo inútil de una vida cotejada con el

ayer, porque ese ayer no existe más, ese ayer donde los tipos de su familia eran alguien. A continuación, liberado de la responsabilidad que supone la carga de los antecedentes familiares, el padre tratará de redimirse consigo mirando el ahora, acercándose al presente, “ello tal vez porque sabía que pronto había de morirse” (II: 320), pero será demasiado tarde.

En *El polvo del saber*, Ribeyro refleja la decadencia de la clase media como consecuencia de ese proceso de modernización. Es otra historia acerca del ocaso, esta vez la reliquia familiar es la biblioteca del patriarca, que al morir su dueño pasa a manos del tío Ramón. Cuando este tío muere, imprevistamente y sin testar en brazos de una querida, los diez mil volúmenes son secuestrados por la viuda, quien cultiva un rencor visceral a los familiares del marido, motivo por el cual rehúsa que la biblioteca pase a manos de los familiares de su finado esposo. “Estaba escrito que nunca entraríamos en posesión de ese tesoro” (III: 29).

A lo largo de esta historia, vemos alejarse la herencia familiar. Primero, es al padre del narrador a quien se le limita el acceso, luego al hijo, y éste tiene que contentarse con mirarla desde afuera. En cierto momento, la antigua casona que guarda los libros es convertida en pensión y los muebles y otros objetos familiares sufren una degradación. El narrador indaga por los libros que pertenecían a la antigua biblioteca familiar y, ayudado por un amigo provinciano pensionista, se encamina al descubrimiento de una nueva realidad: “La codiciada biblioteca no era más que un montón de basura” (III:33), de la cual solo puede rescatar “un libro en francés, (...) que conservé, como se conserva el hueso de un magnifico animal prediluviano” (III: 34).

La sensación que deja en el narrador este descubrimiento evidencia el arraigo imposible de los personajes ribeyrianos por las tradiciones y hace latente su falta de adaptabilidad ante las nuevas circunstancias y los nuevos tiempos. En ese sentido, el libro en francés que logra rescatar es una metáfora de lo único que queda de los viejos tiempos, opacados por una nueva cultura más bien materialista, prosaica y presente, en fin, por una lógica pragmática que parece gobernarlo todo.

Los protagonistas de Ribeyro son antihéroes convictos y confesos ante los procesos de cambio. Su alma anacrónica y disfuncional los condena a no ser los líderes ejemplares del nuevo orden moderno sino, más bien, los melancólicos cronistas de un tiempo que se acaba, tristes pasatistas atrapados en un presente que no entienden.

Otro cuento que tiene como objeto la representación, la exploración y la transformación de Lima ocasionada por el desarrollo de las décadas del cuarenta y cincuenta es *Los eucaliptos*. Según James Higgins (1991), *Los eucaliptos* va más allá de una simple expresión de nostalgia por el idilio perdido de la infancia. Su verdadero tema es “la alienación causada por el advenimiento de una sociedad urbana” (Higgins 1991:25). En el cuento, la poda de los eucaliptos de la calle del narrador le produce un desasosiego y una perturbación que se disfraza de nostalgia al ver cómo todo cambia, cómo las viejas certezas de antes se diluyen o reemplazan, cómo nada permanece sino que se transforma en algo no necesariamente aceptable o agradable. La

transformación de la naturaleza de la ciudad no puede ser más contundente en el párrafo con que se cierra este relato:

La ciudad progresó. Pero nuestra calle perdió su sombra, su paz (...) Nuestros ojos tardaron mucho en acostumbrarse a ese nuevo pedazo de cielo descubierto, (...) Nuevos niños vinieron y armaron sus juegos en la calle triste. Ellos eran felices porque lo ignoraban todo. No podían comprender por qué nosotros, a veces, en la puerta de la casa, encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando el aire, pensativos. (II: 183-84)

Aquí, los árboles de eucalipto derribados son los hombres caídos, representan los estragos de un embate moderno que se llevó de encuentro los valores de una época anterior. Al ser erradicados los eucaliptos, el hombre ha quedado expuesto a las fuerzas del impulso modernizador. Cierta reproche por el deterioro en la calidad de vida se desprende de sus páginas, es el costo del progreso. Aún cuando algunas áreas de Lima parecen elevarse al sueño pretendido, otros sufren el daño colateral: la clase media, los moradores de las barriadas que se forman como respuesta al avance de la nada en sus lugares de origen, en el campo, donde los latifundistas han entrado en decadencia.

No tiene sentido resistir. El riesgo es perder precisamente el sentido y tal parece ser el caso de Don Diego Santos de Molina, el protagonista de *El marqués y los gavilanes*, quien no puede conformarse con los cambios históricos que han despojado a su familia aristocrática de su antigua

preeminencia socio-económica. Como propone Higgins, su brazo paralizado, que lo incapacita para la vida activa, parece simbolizar el golpe certero y perenne que ha sufrido su clase, obligada a ceder terreno a los nuevos habitantes de la ciudad, a sus nuevos modos y a sus gustos populares y contrarios a su aristocrático paladar (Higgins 1991:67).

Así, aferrado a su título de marqués, Don Diego vive en una vieja casona colonial llena de daguerrotipos y pergaminos, donde se dedica a estudiar la genealogía y a leer las memorias del duque de Saint-Simón. Su rechazo a un siglo XX que no corresponde con su idea de mundo ha hecho que sus relaciones sociales se limiten a unos pocos amigos de antecedentes y actitudes parecidos, los cuales comparten su convicción de que el país se ha echado a perder desde la Emancipación, desde que los ideales de la moderna e ilustrada Revolución Francesa otorgaran justicia, igualdad y fraternidad a esos otros estratos, tenidos siempre como menores, de su Lima colonial e ideal.

El resentimiento que Diego guarda contra las nuevas clases dirigentes llega a fijarse en los Gavilán y Aliaga, una familia cuyos orígenes se remontan solo hasta mediados del XIX pero que ahora ocupa una posición dominante en la esfera nacional y hasta cuenta entre sus miembros a un candidato presidencial. Una serie de acontecimientos relacionados con esa familia van colmando la aristocrática paciencia y compostura del noble, al punto de emprender una guerra personal contra los Gavilán y Aliaga. Pero resulta una guerra anacrónica y perdida desde el inicio.

Él no disponía de un partido, ni de periódicos ni de medios de presión [...] La única arma de que disponía era su lengua, una lengua que, como decían las malas voces, llegaba hasta la Edad Media. (III: 93)

Viviendo en el pasado, Don Diego imagina que puede derribar a los Gavilán y Aliaga desacreditando sus antecedentes y publica una anónima carta difamatoria que los denuncia como descendientes de un carnicero. Pero, aunque la carta resulta algo embarazosa por aparecer durante una campaña electoral, no pasa a mayores. No obstante, Diego decide seguir con su guerra personal y concibe el proyecto de escribir dos tomos acerca del abolengo de su familia y contrastar sus galones y oropeles con los del clan Gavilán y Aliaga. Es interesante notar como Don Diego opone el texto, la cultura libresca e ilustrada, a la barbarie facilista, pragmática y apenas instruida que representan sus enemigos. La legitimación del valor del marqués sigue dependiendo de los pergaminos, de los sellos, de la sangre, de la tradición, de una supuesta alta cultura entendida, desde su perspectiva, como la llamada tomar la dirección social.

Después de ser asaltado en la calle contrae una manía persecutoria, convencido de que se proponen liquidarlo para impedir que produzca su gran obra. Se refugia en Europa y se obliga a sí mismo a trasladarse de ciudad en ciudad para eludirlos. Esta paranoia lo lleva cada vez más a perder contacto con la realidad y en las últimas páginas la gravedad se vuelve patética. La locura lo alcanza. Don Diego acaba sus días escribiendo la misma frase inicial página tras página, intentando dar forma a la obra que habrá de desprestigiar

para siempre a los Gavilán y Aliaga y celebrar otro centenario del nacimiento del antepasado que fundó la dinastía del marqués. Es la obsesión de una mentalidad que no puede librarse de su fijación con la grandeza pasada y acomodarse con la pérdida de esa grandeza.

La ciudad que se pierde y transforma en este cuento es una metáfora de la vida en sociedad que ha sido transformada por las fuerzas que propicia una modernidad que Don Diego no acepta ni comprende. La ciudad, el triunfo de la organización civil y el buen gobierno, la concreción de una serie de valores que enarbolan el progreso y la civilidad, se convierte en un aparato que aniquila las habilidades y concepciones clásicas con que este héroe de antaño sigue movilizándose sin reparar que los tiempos son otros y que sus cruzadas aristocráticas lo han convertido en un antihéroe, en un Quijote donde el escudo de armas y el brioso corcel son apenas una curiosidad risueña.

### **3. Incomunicados, resignados, muertos: *Nada que hacer, monsieur Baruch* (1967) *Las cosas andan mal Carmelo Rosa* (1971)**

Monsieur Baruch ha muerto y nadie repara en él sino tres días después. Es la metáfora de las circunstancias que atraviesan al hombre de la modernidad en crisis: incomunicado, anónimo, encerrado en una sociedad despersonalizada. La falta de conexiones y asideros está subrayada por la ironía del autor que destaca que, durante los días que el viejo yace muerto, el cartero ha ido deslizando debajo de la puerta publicidad de diversas empresas dirigidas a cualquiera y a ninguno.

El relato cuenta la vida de monsieur Baruch y los acontecimientos que rodearon su muerte. Siguiendo el hilo de la creencia popular que asegura que cuando se está próximo a la muerte vienen al recuerdo los momentos más importantes de una vida, monsieur Baruch trata de recordar, pero todo es un amasijo informe:

Pero lo que no pudo percibir fueron las canciones, aparte de un croar sin concierto, como de decenas de estaciones de radio cruzadas, que pugnaban por acallarse unas a otras y que solo lograban hacer descollar palabras sueltas, tal vez títulos de aires de moda, como traición, infidelidad, perfidia, soledad, cualquiera, angustia, venganza, verano, palabras sin melodía, que caían secamente como fichas en su oído y se acumulaban proponiendo tal vez una charada o constituyendo el registro escueto, capitular, de una pasión mediocre, sin dejar por ello de ser catastrófica, como la que consignan los diarios en su página policial. (II: 135).

El mundo de monsieur Baruch ha perdido sentido y las canciones de amor que le vienen a la mente parecen el reflejo de su propia desgracia: fue traicionado por una mujer que le robó los ahorros para fugarse con un tipo más joven; es el típico hombre promedio arrollado en el cauce propuesto por el sistema, es decir, mientras trabajaba para progresar su matrimonio se hundió en la más insípida rutina. Su impresión de estar a la deriva en un mundo donde no encaja se hace patente en su relación con los diarios:

Aparte de las ofertas de trabajo, nunca los terminaba de leer, no entendía lo que decían: ¿qué querían los vietnamitas?, ¿quien era ese señor Lacerda?, ¿Qué cosa era una ordenadora electrónica?, ¿donde quedaba Karachi? (II: 131)

La sensación de desorden que produce el mundo contemporáneo se concreta en este relato a través de la idea de la fragmentación, que es como se trabajan los recuerdos del moribundo: una descomunal profusión de significantes que no están necesariamente interrelacionados y que, así, quiebran la continuidad del entorno. Por tanto, el mundo deja de entenderse según significantes únicos, y en consecuencia, deja de ofrecer significados únicos, para mostrarse como un baile de imágenes y sensaciones que van y vienen, al azar. Solo a veces, estos significantes se detienen en una configuración que puede sugerir un significado específico.

Pero esto solo sucede puntualmente, de manera transitoria, pues otra prédica de esta época de crisis, además de la fragmentación, es la inestabilidad, identificable con la fluidez, permutación, anulación y la reformulación, es decir, la constante reinención<sup>16</sup>. Hugo Friedrich (1974) lo explica a propósito de la lírica moderna:

(...) las formas pasaron a ser un medio urgente de salvación, a pesar de que, en tanto son algo cerrado y sereno, se hallan en disonancia con lo angustioso de los contenidos" (1974:56)

---

<sup>16</sup> No en vano, Jameson (1991) afirma que nuestra época está regida por los principios artísticos del collage y el pastiche. Éste último definido como algo similar a la parodia, pero carente de su impulso satírico o su vocación transgresora. Según Jameson, el pastiche está limitado por dos características básicas que circunscriben toda posibilidad de trascendencia: la superficialidad y la frivolidad.

En otro cuento, *Las cosas andan mal Carmelo Rosa*, el aturdimiento que produce la vida moderna se traslada al tratamiento del relato. La narración carece de signos de puntuación y, de esta manera, el mundo del traductor de cables de la bolsa, Carmelo Rosa, nos llueve como si de tornillos, pernos, trozos de lata o de alambre se tratara al aproximarnos a la historia de su vida. Carmelo Rosa es otro personaje menor de grandes aspiraciones. Catalán y miliciano, añora los tiempos de lucha y desde su sucia buhardilla en un diario parisino sigue los acontecimientos con la esperanza de que las cosas cambien en algún momento. Pero pasan tantas cosas todos los días que Rosa ya no entiende nada. Los datos de la lucha contra el régimen, los vascos, su monótona rutina de todos los días en el metro, una huelga de estudiantes, el precio de los minerales, su pequeñez humana, se mezclan en un amasijo que al final hacen que se resigne a su condición de enano para las grandes tareas, como la revolución.

No hay proyecto o idea que la realidad no destruya Rosa para qué pensar en esas cosas sigue escribiendo como te veo en tu papel con doble copia los valores cupríferos sufrieron una baja pero los ferrosos acusan un leve repunte mientras escuchas hablar a diestra y siniestra de cosas que ya no entiendes tu vida se estancó hace cuarenta años sigue paseándose una parte de ti por una rambla ya muerta un paisaje inexistente vives en una ciudad de la que no conoces otra cosa que el metro y tres calles por las que caminas sin verlas hazmerreír víctima payaso pobre muerto

número masa sigue soñando que el sueño te mantiene pero no esperes no confíes nada vendrá en tu socorro. (II: 204)

En efecto, la vida de Carmelo Rosa, como la de monsieur Baruch, ha sido dominada por su insuficiencia para enfrentar este mundo en constante cambio: les cambiaron la lealtad matrimonial como principio por la traición conveniente, los aparatos rústicos por los ininteligibles aparatos modernos, la vida serena por una vida llena de sobresaltos, los grandes propósitos por la resignación de la vida mediocre, los ideales por un sueldo entregado en un sobre sucio marcado por dedos sucios. Un síntoma de la insuficiencia ante la vida de ambos personajes se hace evidente es su convicción de haberse equivocado de opción cada vez que tuvieron que tomar una. Baruch incluso muerto se pregunta si el suicidio era el mejor remedio; Carmelo Rosa pide explicaciones del mundo y de las cosas a Solano, otro tipógrafo estancado y ahogado por las toses que le producen los químicos de imprenta.

Los desconciertos de monsieur Baruch y Carmelo Rosa son los de cualquiera de los personajes más notables de la cuentística ribeyriana. En ellos se cifran los estragos del tiempo del autor y lo reencontramos varias veces a través de personajes análogos pero ontológicamente similares, como en *Silvio en el rosedal*, *Una aventura nocturna* o cualquiera de las narraciones que hemos abordado hasta ahora y que revisaremos más adelante.

#### 4. El desencanto de la vida moderna: *Espumante en el sótano* (1965)

Dadas así las cosas, lo que se abre delante es un páramo insondable. El hombre “sabe que la vida es trágica y que se desarrolla también en lo horroroso, en lo monstruoso, en el cruce de caminos entre la desesperanza y el desencanto, la felicidad y los sueños” (Bárcena 2001:13). Ergo, el hombre de la crisis moderna se alza como un descreído, pues sabe de su ignorancia y su profundo desasosiego.

Este desencanto de la modernidad constituye una nueva actitud. Exige un heroísmo distinto, el cual, aunque inspirado en sus formas probadas –heroísmo de la eficiencia, heroísmo de la fuerza moral, heroísmo estético-, esté por inventarse aún. (Birnbaum 2004:12)

Los escritos de Sartre y Heidegger que revisáramos arriba enfrentan una suerte de *desencanto* de la modernidad. En términos nietzscheanos diríamos que, tras la fiesta dionisiaca de la muerte y la barbarie, la modernidad despertó junto a los restos de su tétrico festín. Fernando Bárcena (2001) lo describe así:

El hombre despertó, o despertamos más bien, y no tuvimos más remedio que vernos a nosotros mismos con el desencanto propio de que todo había terminado: el fin de la guerra, pero no de una cultura cómplice de la barbarie, el fin de la vida humana en su

inquietante y fructífera pluralidad, el fin del sueño que perseguía un fundamento, metafísico, teológico o de otra índole que permitiese dar sentido a la existencia desde su *afuera*. Todo había terminado y teníamos que seguir viviendo con nosotros mismos, sabiendo que nada de lo que antes habíamos pensado, sentido, escrito o creado supuso obstáculo suficiente para la catástrofe en la que por acción, por omisión o por haber retirado la vista, todos habían participado. (2001:12).

Es la pérdida de la inocencia, la expulsión del paraíso moderno o lo que pretendía ser su utopía, ante lo cual solo quedan dos caminos: construir otra utopía o aprender a vivir con el desencanto. He aquí la contra respuesta a la propuesta adelantada por Husserl en 1935, cuando tenía el palpito de que aquello acabaría muy mal. Si Husserl había propuesto “un heroísmo de la razón”, tras la guerra la respuesta será un heroísmo del hombre, porque ya vimos que la razón no es de fiar.

Quizá por eso, como sugiere Claudio Magris, la literatura del siglo XX abandona cualquier forma de aspiración a lo absoluto y a la universalidad. Y si aspira a ella –a la universalidad- lo hace desde lo singular, desde la contrariedad y los conflictos que viven los personajes de su universo narrativo. “La literatura defiende lo individual, lo concreto, las cosas, los colores, los sentidos y lo sensible contra lo falsamente universal que agarrota y nivela a los hombres y contra la abstracción que los esteriliza”. (Magris 2001:28).

Frente a esta situación, Ribeyro se plantea una literatura que no cristaliza la vida en una obra de arte, sino haciendo de la existencia un hermoso cuadro, sino que nos proporciona historias de vida singulares para, en vez de limitarnos a interpretar el contenido que se nos ofrece y alcanzar a decir lo que significan, invitarnos a aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Revisaremos el cuento *Espumante en el sótano*, de 1965, para ilustrar este punto.

Aníbal Hernández es un empleado de edad madura que, al cumplir 25 años en el servicio de fotocopias del Ministerio de Educación, ha decidido celebrar la ocasión como se merece un tipo que ha gastado su mejor tiempo apoyando las tareas de su institución. Sin embargo, su entusiasmo se estrella ante la indiferencia de sus colegas, demasiado ocupados en sus múltiples obligaciones e intereses, todos más importantes que la alegría ceremoniosa de aquel burócrata.

El texto nos ubica, acaso, en el auge del modelo estatista<sup>17</sup>. El Estado como gestor de todos los aspectos de la vida nacional: el Estado a cargo de la economía, la educación, la construcción, la explotación de recursos, entre otros aspectos. Las falencias del modelo, además de los vicios que cada gestión administrativa aporta, configuran el ámbito burocrático como un “ghetto” kafkiano donde se confunden los roles, las obligaciones y las personas, y donde sobrevivir a la impersonalidad depende de cuán sabidos se tienen los recovecos y con cuántos conocidos se cuenta.

---

<sup>17</sup> La crisis de este modelo, según Deutscher (1998 ó 1993) , empezaría a inicios de los años 70 (siempre tomando como referencia el modelo ideal que representaba los Estados Unidos), cuando la recesión a causa del crack petrolero puso en evidencia ciertas falencias constitutivas. La estocada final ocurriría a partir de la caída del muro, cuando el Estado como aparato se tornó lento e inútil para controlar el auge de la globalización.

El término sugiere el dominio del 'bureau', del aparato, de algo impersonal, pesado, inmóvil, pero también hostil, que ha adquirido vida y poder sobre los seres humanos. En el habla cotidiana pueden encontrarse diversos nombres para los burócratas, pero todos coincidirán en presentarlo como seres sin una aparente alma sensible, como si fueran meros dientes de engranaje. Así, el burócrata parece instalarse en el imaginario colectivo como el principal exponente de la cosificación de vida, de la conversión de las personas en mecanismos.

“En muchos ámbitos de la economía de mercado, el hombre parece hallarse a merced de las cosas, de las mercancías, incluso del dinero. Las relaciones humanas y sociales se objetivan, en tanto que los objetos parecen adquirir la fuerza y el poder de las cosas vivas. La semejanza entre la alienación del hombre respecto al Estado y a los representantes del Estado, la burocracia, y la alienación del hombre respecto de los productos de su propia economía, es evidentemente muy estrecha, estando las dos clases de alienación parecidamente interrelacionadas”.

(Deutscher 1993: 98)

A la luz de lo anterior, Aníbal es solo un personaje en esta fauna particular representada por el Ministerio de Educación. Pertenece al grupo de los que podríamos llamar 'insignificantes'. Sin embargo, su ímpetu y devoción al trabajo son conmovedores.

Si tuviera que trabajar veinte años más acá, lo haría con gusto. Si volviera a nacer también. Si Cristo recibiera en el Paraíso a un pobre pecador como yo y le preguntara, ¿qué quieres hacer? Yo le diría: trabajar en el servicio de fotocopias del Ministerio de Educación. (III: 248)

Toda su vida profesional ha quedado estancada en el humilde rango que ocupa, mientras otros compañeros han conseguido el ascenso. El acento está puesto en el jefe Gómez, que ingresó a laborar al mismo tiempo que Aníbal. Gómez parece haber alcanzado el éxito, pero en verdad no ha hecho más que ascender un peldaño: de insignificante a adulador.

Cuando Aníbal invita a Gómez al brindis, éste se incomoda ante el recuerdo de su bajo pasado, sin embargo acepta ir porque acudirá Paúl Escobedo, Director de Educación Secundaria y máximo funcionario del área.

-¿No ha venido el director Escobedo?- le preguntó en voz baja.

-Ya no tarda- dijo Aníbal-. De todos modos haremos el primer brindis.

Para relajar la atmósfera, empezó a relatar una historia graciosa que le había ocurrido hace quince años, cuando el señor Gómez y él trabajaban juntos en el servicio de mensajeros. Pero, para asombro suyo, el señor Gómez lo interrumpió:

-Debe haber un error, señor Hernández, en esa época yo era secretario de la biblioteca. (III: 244-245)

La celebración de este día especial resulta indiferente a sus colegas, pero ¿qué los mueve a acompañarlo en su plan de celebración? Nada más que el deseo de beberse una copa de champaña y cumplir con cierto rito mecánico que se presenta cada cierto tiempo: mostrarse ante los superiores para que sepan que siguen allí. Pero Aníbal es incapaz de reparar en ello; solo el lector parece percatarse de la desconsideración con la cual corresponden su hospitalidad.

Aníbal pasó las empanadas en un portapapeles, pero a mitad de su recorrido se acabaron.

-Deben de ser de la semana pasada. Ya me reventé el hígado.

-¿Para eso me han hecho venir?- volvió a escucharse al fondo.

-¿Y yo con qué brindo? ¿Quieren que me chupe el dedo?-

-¿Champán? Esto es un infame espumante-

Aníbal no oyó esto... (III: 244-246; mis subrayados)

... Quizá porque, a diferencia de ellos, Aníbal no atesora la gloria personal, sino el bien común, el trabajo en equipo. Se reconoce como un hombre con limitaciones, pero no por ello inferior:

Mi trabajo (encargado de sacar las fotocopias) lo he hecho siempre con toda voluntad, con todo cariño. Yo he servido a mi patria desde aquí. Yo no he tenido luces para ser un ingeniero, un ministro, un señorón de negocios, pero en mi oficina he tratado de dejar bien en alto el nombre del país. (III: 247)

Para Aníbal, el trabajo en equipo es indispensable. Sin embargo, para sus compañeros del Ministerio el equipo es una circunstancia que hay que llevar adelante para cobrar la remuneración mensual; lo que no implica necesariamente no ser solidario con el otro, pues el otro también se ha relativizado. Al inicio del cuento, Aníbal llega tarde a la oficina por estar procurándose los elementos de la celebración y sus amigos son incapaces de un acto de cortesía, de resguardarlo en el mejor sentido del espíritu de cuerpo:

La puerta se abrió en ese momento y por las escaleras descendió un hombre canoso, con anteojos.

-¿Están listas las copias? El secretario del Ministerio las necesita para las diez.

-Buenos días, señor Gómez- dijeron los empleados- Allí se las hemos dejado al señor Hernández para que las empareje. (III: 240)

Aníbal es el único que no se ha dado cuenta de que el proyecto por el que apostó apenas lo considera parte constitutiva de sí. Los demás compañeros de trabajo no comparten su entusiasmo y sus valores, y no lo hacen por desidia, envidia o malhumor, sino porque han visto gastarse el brillo de la moneda dorada que les ofrecieron.

La sociedad se siente enajenada del Estado, a la vez que inseparable de él. El Estado es la carga que oprime a la sociedad,

y también es el ángel protector de la sociedad, sin el cual no puede vivir. (Deutscher 1993: 32).

Para todos, excepto para Aníbal, parece estar clarísimo que tras 25 años de trajín el modelo debiera haberlos movilizado, sino social o económicamente, al menos al interior de ese monstruo de entrañas lastimeras que resulta el Estado. El empleado Calmet resume la historia de Aníbal.

-Sí- contestó Calmet-. Era Jefe del Servicio de Almacenamiento. Pero cambió el gobierno y tuvo que cambiar de piso. De arriba para abajo. (III: 241)

Y si Aníbal ignora esta realidad es porque carece del cinismo al que ya hemos hecho mención. Aníbal es un representante a carta cabal del Estado Moderno, un apostador fiel al mismo caballo, para quien resulta impensable dejar de bregar en equipo. Para Aníbal, el futuro todavía es una utopía por la que vale la pena sacrificarse, desde el puesto que sea. Para sus compañeros, el futuro es una bagatela, una quimera en la que no vale la pena apostar siquiera unas monedas, porque esas monedas podrían servir para algún placer pasajero y por ello atraviesan el día esgrimiendo ironías, burlas y socarronerías a modo de desquite.

En ese sentido, Aníbal es el chivo expiatorio de un proyecto fracasado. Por eso su celebración no tiene eco, porque Aníbal Hernández, trabajador probo del servicio de fotocopias, representa el viejo ideal sobre el que descargan sus sarcasmos.

-Mira, se nos vuelve a casar el viejo- dijo Pinilla.

-Yo diría que es su santo- agregó Rojas.

-Nada de eso- protestó Aníbal-. Óiganlo bien: hoy, primero de abril, cumpla veinticinco años en el Ministerio.

-¿Veinticinco años? Ya debes ir pensando en jubilarte- dijo Calmet-. Pero la jubilación completa. La del cajón con cuatro cintas" (III: 240)

Al final del cuento, solo, abandonado por los presentes ante la retirada del funcionario superior, sin champaña ni empanadas con qué reunirlos alrededor de sus 25 años, humillado por el jefe Gómez, es decir, villipendiado por los vicios del sistema que defiende a capa y espada, Aníbal queda en cuatro patas recogiendo los desperdicios de su propio ágape.

En lo alto de las escaleras (que llevan fuera del sótano) estaba el señor Gómez, inmóvil, con las manos en los bolsillos.

-Todo está muy bien, Aníbal, pero esto no puede quedar así. Estarás de acuerdo en que la oficina parece un chiquero. ¿Me haces el favor?

Sacando una mano del bolsillo, hizo un gesto circular, como quien pasa un estropajo, y dando media vuelta desapareció.

Aníbal, nuevamente solo, observó con atención su contorno. (...)

No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino –ahora lo notaba- una especie de celda, un lugar de expiación. (...)

Quitándose el saco, se levantó las mangas de la camisa, se puso en cuatro pies, y con una hoja de periódico comenzó a recoger la basura, gateando por debajo de las mesas, sudando, diciéndose que si no fuera un caballero les pondría a todos la pata de chalina. (III: 249)

La antiheroicidad de Aníbal se ha puesto de manifiesto. No es un héroe vencido, es un héroe de otro tiempo. Las premisas y valores en los que se forjó han trocado, se han acomodado a los nuevos vientos, pero él no se ha enterado. Donde es menester esgrimir la adulación, el oportunismo y probablemente la intriga, Aníbal sigue esgrimiendo una espada supuestamente mágica, una confianza casi ontológica en el sistema. Pero el propio sistema lo ha dejado sin piso y ahora pertenece a otra orilla. Seguirá luchando con las armas de antaño y a favor de una causa común y noble, cuando las armas son otras y las causas son particulares e indecorosas.

## 5. El aislamiento

Los personajes de Ribeyro evidencian una tendencia al aislamiento ante el embate de una modernidad que acaba dejándolos sin piso firme. Varios relatos presentan a personajes que, movidos por sus obsesiones o inoperancias, acaban perdiendo el contacto con los otros y con la realidad a través de una situación turbulenta de clave íntima. Es decir, se trata de personajes que ven afectado su entorno personal, que se reconocen sin habilidades, pero no obstante inician una empresa marcada por la evasión como estrategia de supervivencia.

### 5.1. El aislamiento como garantía: *Terra Incógnita* (1975)

Los personajes de Ribeyro no suelen caracterizarse por asumir riesgos en pro de la libertad o la superación. La mayoría son marginales inadaptados cuyos afanes solo terminan confirmando su inoperancia. Sin embargo, existe entre todos ellos un personaje integrado –el intelectual- que pretende emanciparse con resultados negativos y acaba abrazando la opción del aislamiento como respuesta a sus inquietudes.

Peñaflor es un profesor de Antigüedad Clásica que ha conseguido estabilidad y cierto nombre gracias a que su labor de investigación es bien considerada en el contexto de la modernidad ilustrada:

Hacia años había elegido una forma de vivir, la lectura de viejos manuales, la traducción paciente de textos homéricos y el propósito ilusorio pero tenaz de proponer una imagen antigua, probablemente escéptica, pero armoniosa y soportable de la vida terrenal. (III: 17)

Como señala Higgins, hay una buena dosis de autoengaño en el concepto que Peñaflor tiene de sí. Más que enriquecer la vida, la literatura es para él una manera de evadirla y las paredes de su biblioteca son barreras erigidas para defenderlo del mundo exterior. En cierta forma, este personaje encarna esa crisis de la subjetividad a la que hace referencia Nietzsche como “desenmascaramiento de la superficialidad de la conciencia” (Nietzsche 1980).

Peñaflor, igual que Sócrates, es un campeón de lo apolíneo, de la forma definida, de la racionalidad separada y desarraigada de su relación con lo dionisiaco: el mundo de la vida inmediata, de las pulsiones. Pero precisamente en la medida en que se absolutiza o aísla de sus raíces dionisiacas (míticas, irracionales, vitales) la racionalidad apolínea pierde toda vitalidad y se vuelve decadente. Por eso, aunque Peñaflor está familiarizado con el mundo antiguo, su ciudad natal es una tierra incógnita, los parajes populares le resultan singularmente atractivos. Por eso cuando toda su familia se va de viaje y queda solo decide hacer una exploración.

Su periplo se transforma en una epopeya burlesca en la que una mujer a la que admira en un restaurante se convierte en Medusa y donde el bullicio acogedor de un bar le llega al oído como el canto de las sirenas. Esta lectura del mundo que le es extraño a partir de las categorías y nombres que conforman su mundo personal delata una incapacidad para relacionarse con el mundo real. En la Lima de la modernización, Peñaflor se siente completamente desorientado y fuera de su elemento:

Cuando quiso realmente implantar un sentido, un orden a lo que lo rodeaba se dio cuenta que nada comprendía (...) Odiaba haber cedido a esa tentación banal, esa excursión por los extramuros de la serenidad (...) Esa salida había sido un fiasco total. No quedaba otra cosa que retomar la lectura de Platón. (III: 17-19)

Si por un lado el relato da testimonio de las frustraciones de la vida, lo que destaca sobre todo es la resistencia de Peñaflor a acomodarse en la cruda

realidad. Por eso, y animado por los efluvios del alcohol, realiza una última pirueta invitando a un obrero negro, igualmente ebrio, a su casa. Así, el mundo real invade su mundo personal. Los avatares de la modernidad se instalan junto a sus galerías mitológicas y, siempre azuzado por la bebida, Peñaflor consigue superar sus temores e inhibiciones y se deja llevar por la vida.

El gigante hablaba de sus once hermanos, del hijo de puta de don Belisario, con el perdón de usted, y el doctor sentía la tentación de asesinar a ese patrón tiránico y al mismo tiempo de romper con los dientes la dura caña dulce y caminar descalzo por las playas del sur. (III: 20)

Pero la actitud de Peñaflor hacia el intruso es ambivalente, oscila entre una atracción fascinada y el terror de quien se siente amenazado. Calificado de "coloso", el obrero negro evoca la imagen de una fuerza primitiva al acecho, casi se configura como un monstruo peligroso que cuestiona las reglas modernas y las diferencias que siempre han gobernado su vida. "Escuche amigo, una cosa es la religión y otra la vida, oiga usted..." (III: 23), se esfuerza en deslindar Peñaflor.

Al final, el temor se impone a la fascinación y el ilustre profesor consigue enviar al negro a su casa en taxi. No obstante, aunque su vida parece haber vuelto a la normalidad,

en su escritorio seguían amontonados sus papeles, en los estantes todos sus libros, en el extranjero su familia, en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma. (III: 25).

La marca de su distanciamiento es la casa desde donde ve alejarse el taxi, construida en las afueras de Lima, sobre una colina desde donde se divisa la ciudad y que es "el refugio ideal para un hombre despegado de toda ambición temporal, dedicado solo a los placeres de la inteligencia" (III:15).

Como ocurre con Sócrates a manos de Nietzsche, la autoconciencia de Peñaflores no es criticada ni desmentida por no verdadera, sino por no vital. La 'sospecha' de Ribeyro respecto de la subjetividad autoconsciente de su protagonista está, por una parte, inspirada en el reconocimiento de que las formas definitivas y estables de las que vive son falsas, son apariencias sublimadas, producidas con una función consoladora que lo distancia de la vida y lo dionisiaco. Nietzsche desarrolla esta idea en *El origen de la tragedia* (1980) y sugiere que la cuestión no está solo en desenmascarar la superficialidad y criticar la no verdad de la conciencia y el sujeto, sino en aceptar que lo que queda es enfrentar el nihilismo y de la disolución de la noción misma de verdad y de ser.

Ribeyro parece construir muchos de sus personajes en estos términos. ¿Qué le queda a Peñaflores después de su aventura en los extramuros? Su racionalidad le hará notar que nada tiene el sentido de antes o, peor aún, que él y su mundo no tienen ningún sentido en el mundo del ahora. Seguramente entenderá que su aislamiento es un engaño, que está cobijado por fantasías y

que se acurruca por las noches sobre almohadas que le mienten acerca de un buen sueño. A Peñaflo solo le queda abrazar el escepticismo, como les ocurre a otros personajes que revisaremos más adelante.

## **5.2. El aislamiento como evasión salvadora: *Al pie del acantilado* (1959) *La casa de playa* (1992)**

Si Peñaflo se ha mantenido vivo y a salvo es porque tiene un fuerte que lo protege, una suerte de castillo al que aún no han llegado los bárbaros. Pero, ¿qué sucede cuando la invasión ha ocurrido, cuando Lima ha sido tomada por nuevas fuerzas que la regentan y hacen imposible cualquier tipo de control? Queda la evasión, la huida, que no es sino el retorno a los enclaves originarios donde todo empezó para encontrar, tal vez, un nuevo comienzo.

En las distintas perspectivas desde las que se han abordado teóricamente los rasgos y las consecuencias de esta modernidad en crisis, la incertidumbre aparece como un signo característico. Si bien la búsqueda de sentido es una constante antropológica, en esta modernidad magullada la búsqueda del ser humano se convierte en una búsqueda sin final marcada por la velocidad. Velocidad física y velocidad social, en tanto los acontecimientos se suceden rápidamente y reducen el presente a la mínima expresión. Como señala Bauman, la instantaneidad y la transitoriedad son la marca moderna de la experiencia personal (Bauman: 2000).

En un contexto donde todo se desliza rápidamente, la incertidumbre se acrecienta ante la imposibilidad de recurrir a las certezas que antes ofrecían

las explicaciones racionales y técnicas. El sujeto ahora se enfrenta a una pluralidad de situaciones que lo desorientan y ante las que no puede tomar el control (Giddens 1990), nuevas experiencias, nuevas sensaciones, nuevas circunstancias que lo abruman y de las que solo se puede liberar a través de la evasión.

A la transitoriedad, la instantaneidad, la incertidumbre y la ausencia de control, los personajes de Ribeyro, en esencia urbanos, oponen el campo, el mar, los espacios rurales o aquellos donde prima el elemento natural, que se constituye por oposición como un refugio perfecto. Así, el retorno a esos espacios significativos, al tiempo particular y distendido, se representa en los cuentos de Ribeyro como una alternativa de salvación. En general, los espacios rurales o “provincianos” de sus cuentos están cargados de una pausa y unos valores normalmente positivos y distintos a los que enfrentan sus personajes en la ciudad.

Si la aglomeración urbana fue animada por el imaginario de la utopía moderna, la huida de la ciudad, la diáspora de los ciudadanos, sería una metáfora del abandono de aquel proyecto colectivo y el surgimiento de una nueva utopía para tiempos de crisis.

Nuestras formas de habitar y experimentar la ciudad no son sino sentidos socio-culturales pautados por las representaciones sociales dominantes en contextos históricos concretos (...) La hegemonía figurativa de Jerusalem fue reemplazada en el Renacimiento por otras utopías que anunciaban la reorientación

europea sobre su propio imaginario (...) El proceso de conformación de la aglomeración urbana (entendida durante décadas como una etapa imprescindible para alcanzar el desarrollo) giró sobre el imaginario de una utopía (colectiva, fordista) moderna. (Oliva y Rivera 2003: 138- 149)

En el cuento *Al pie del acantilado*, Leandro es un sujeto sin tierra y sin lugar en la ciudad. No tiene cabida en un sistema que marcha, imperturbable, hacia el progreso y que no repara en aquellos que por alguna circunstancia no pueden seguir el ritmo de esa marcha.

Veníamos huyendo de la ciudad como bandidos porque los escribanos y los policías nos habían echado de quinta en quinta y de corralón en corralón (...) Al año ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías. (II: 17-18)

Leandro y sus dos hijos encuentran refugio en los acantilados de la playa, en los límites de la ciudad. Quieren construir una casa allí lejos, lejos de todos los que no los ven ni tratan como gente, el orgullo y el tesón los anima a empezar una y otra vez cuando las circunstancias los obligan a mudarse y adentrarse más y más en los acantilados.

La naturaleza del acantilado no solo opera como marco de una historia acerca de la perseverancia y el desarraigo, sino que se configura como el gran espacio alternativo por excelencia, el lugar de las oportunidades.

En la ciudad nos quisieron sacar un ojo de la cara por cada pedazo de riel. Allí estaba el mar, sin embargo. Uno nunca sabe todo lo que contiene el mar. Así como el mar nos daba la sal, el pescado, las conchas, las piedras pulidas, el yodo que quemaba nuestra piel y curaba las heridas, también nos dio fierro el mar, de algún barco que había encallado hace tiempo. (II: 19)

Pero no se trata de configurar una arcadia. La naturaleza, representada básicamente por la omnipresencia del mar, es una fuerza agreste y salvaje, indomable, que no tiene miramientos con nadie, ofrece peces como los esconde, tanto refresca como entumece. El mar cobra la vida de uno de los hijos de Leandro, la piedras del acantilado se ciñen como una constante amenaza de derrumbe, sin embargo, queda la sensación de que el mar, a diferencia de los hombres, es una fuerza justa, aún más racional o lógica que los hombres que los persiguen, que les echan los perros a los pobres, que vienen a arrebatarles el refugio para construir un balneario. "El mar da, el mar también quita" (II: 27). El mar parece responder a esos códigos predefinidos y aceptables que el hombre moderno busca y ya no encuentra, el mar cumple ciclos, premia con dones magníficos, pero sobre todo guarda siempre una mano tendida.

El cuento cierra con una figura magnífica que parece resumir esta idea de la naturaleza como espacio de salvación. Con sus cachivaches a cuesta, Leandro busca un lugar para construir su nueva casa después de verse obligado a dejar su enclave ante el arribo de los constructores de balnearios. “Me fui cargando todo lo que pude, hacia Miraflores, seguido por mis perros, siempre por la playa, porque yo no quería separarme del mar” (II: 40). Abrumado, finalmente encuentra una higuera creciendo contra el acantilado, entre las conchas blancas. “¡Aquí!”, dice Leandro y no se habrá equivocado, porque sabe bien que

Nosotros somos como la higuera (...) no le dan tregua el sol ni la sal de los vientos del mar, la pisan los hombres y los tractores, pero la higuera sigue creciendo. Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuera, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir (II: 17)

Como señala Valero, el mar se perfila en los cuentos de Ribeyro como un nuevo limbo de la ciudad, “un lugar de apertura en contraste con un espacio urbano poco acogedor del que los personajes se sienten desarraigados” (Valero: 222)

Con otro ánimo, más bien socarrón y descreído, *La casa de playa* es una nueva aproximación a este tópico. El relato, a diferencia del anterior, está empapado de un espíritu juguetón que suprime cualquier aire severo, pero la búsqueda que los personajes inician para dar con el lugar ideal donde levantar la casa de veraneo guarda la misma seriedad de las grandes empresas.

No soportábamos el ajetreo, la estridencia de los medios artísticos y la sofisticación de su vida social (...) Saturados de cosmopolitismo, habíamos sentido resonar en nosotros, como decía Ernesto, 'el llamado del desierto' (IV: 141)

Las expediciones de los protagonistas se orientan a conseguir un refugio, no les interesa nada demasiado cerca de la capital porque los pondría "a la merced de visitas intempestivas y eso contrariaba nuestro deseo de aislamiento" (IV: 141). El mar nuevamente es requisito fundamental para el paraje de evasión, un mar a cuya inmensidad apelan como garante de una paz y un orden ya perdidos.

Aparte de la ocupación de Conchán por una tupida clase media motorizada, un nuevo peligro se cernía sobre el lugar: los habitantes de los pueblos jóvenes surgidos detrás de las colinas arenosas descendían como hormigas (...) y al cabo de una hora de caminata se repartían por todo el litoral con sus pelotas de fútbol, sus cacerolas, su prole interminable (IV: 142)

La búsqueda tiene pasajes hilarantes y parece proponernos, a diferencia del relato anterior, que si bien en el campo hay una salida y una alternativa, estas son cada vez más complejas de conquistar, porque la modernidad parece haberlo invadido todo. Si a Leandro todavía le quedaban resquicios donde guarecerse del avance del progreso y el desarrollo, en *La casa de playa* no queda un lugar anónimo o intacto. Constantemente la misión se trunca, o

porque acaban dándose de bruces con algún asentamiento que recela la presencia de forasteros, o porque descubren un grupo de casas destinadas a convertirse en balnearios en unos años, o porque alguna amenaza de tipo social se ciñe sobre el lugar (el avance de trabajos de asfaltado, la presencia de un club en las proximidades).

Pero quizá la gran paradoja resida en que muchas veces el mayor obstáculo está en ellos mismos, en esa impronta de hombres modernos, progresistas y desarrollados de la que quisieran descansar pero no pueden, porque no es tan fácil como quitarse un traje al final del día y confinarlo en el ropero. Los exploradores del cuento carecen de tiempo para sus travesías, ciertas exigencias como la luz eléctrica reducen sus posibilidades (no conciben tanto calor y cervezas sin helar), el aburguesamiento ciudadano ha entorpecido sus reflejos silvestres, no saben orientarse entre la arena y el viento, no saben cortar una corvina ni sacarle las escamas.

Llegamos a la casucha de Tacora extenuados y deshidratados (...)

Nos metimos al mar en calzoncillos para refrescarnos y luego nos tendimos en los camastros para descansar. Pero el calor era insoportable.

-¡Una cervecita bien helada en el hotel Las Dunas!- suspiré

-Al tiro- convino Ernesto- ¡Viva la civilización! (IV: 147)

Se trata de la arcadia imposible. Nuestros protagonistas siguen llevando sus vidas europeas, "encontrando a veces hasta agradable nuestro rutinario trabajo en ese ambiente mal que bien de un excitante cosmopolitismo" (IV:

166). Uno de ellos incluso termina mudándose a Milán, donde el mercado del plástico es más abierto y dinámico. Lo que antes asomaba como una esperanza posible, ahora es abordado con escepticismo, con una resignación romántica que hace que nuestros protagonistas cierren el relato reivindicando la utopía.

-¿Y si no la encontramos?

Ernesto quedó pensativo.

-¡Qué importa!- dijo muy serio-. Si no encontramos la playa desierta, nuestra casa solo existirá en nuestra imaginación. Y por ello mismo será indestructible (IV: 168)

## 6. El descentramiento del valor: *Una medalla para Virginia* (1965)

Ribeyro escribe en *Prosas apátridas*:

Vivimos en un mundo ambiguo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijos de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la fantasía o la alucinación. (Ribeyro: 1975: 31)

Para que aparezca el héroe, la sociedad ha de tener un grado de cohesión suficiente como para que existan valores reconocidos y comunes. Sin valores

no hay héroe; y sin valores compartidos no puede existir un personaje que permita la ejemplificación. El héroe es siempre una propuesta, una encarnación de ideales. La condición de héroe, por tanto, proviene tanto de sus acciones como del valor que los demás le otorgan. Como sostiene Thomas Carlyle, la sociedad engendra héroes a su imagen y semejanza o, para ser más exactos, conforme a la imagen idealizada que tiene de sí misma. Por tanto, independientemente del grado de presencia real de las virtudes en una sociedad determinada, ésta debe tener un ideal, una meta hacia dónde dirigirse.

El punto es que al llegar a la crisis moderna a este desborde de la modernidad, no existe más una instancia, metafísica o no, que articule lo social; tampoco en el hombre, ni dentro ni fuera de él, es decir, no es posible hallar un norte fijo, el paradigma se ha diluido y no hay dioses, ni apologías, ni pretextos ni coartadas que organicen el relato de la vida cotidiana. Fernando Bárcena, en un artículo acerca del desencanto del mundo moderno, lo describe muy bien:

Nadie pensará que el hombre pueda encontrar ayuda en un signo que le sea ofrecido en la tierra a manera de orientación: el hombre parece haber comprado la premisa de Sartre según la cual el hombre descifra el signo en función de su propio proyecto.  
(Bárcena: 4)

Entonces, sin *a priori* que orienten su camino, el hombre debe inventarse. Para el existencialismo, y para Heidegger en cierta medida, el hombre no puede ser definido en términos de naturaleza, de esencia. Y si tiene una

esencia, ésta es su existencia. "Existencia es el término para describir un ser que se transforma continuamente, que se autocrea sin cesar. El ser-en-el-mundo del hombre no es el de la realidad, sino el de la posibilidad" (Birnbbaum:14). Estamos ante un ser que proyectándose en sus posibilidades da significado al mundo y proyecta el mundo como suyo.

Esto supone aceptar la pérdida de los fundamentos anteriores, por lo cual, la razón no encuentra un punto fijo donde anclar la reflexión. Milan Kundera, en su *Arte de la novela*, tiene un párrafo elocuente:

Quando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separando el bien del mal y dando un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. (Kundera 1994:117)

El valor moderno que se plantea como esencial desde Montesquieu es la tolerancia y, aunque parezca paradójico, es esta misma condición la base de la crisis subjetiva e intersubjetiva del sentido. Fruto de la modernización, de la aparición de un nuevo orden económico, y de una relativa estabilidad política, la religión, el depósito de sentido tradicional de occidente, se repliega y se convierte en una teoría más. La secularización crea al hombre moderno que

puede vivir sin la religión y, por extensión, sin un sistema de valores perdurable.

Entre las consecuencias de esto, encontraremos la relativización total de los valores y de los esquemas de interpretación. A partir de esto, ninguna explicación del hombre o del mundo será más válida que otra.

El conocimiento incuestionado y seguro ahora es un conjunto de opiniones conectadas libremente que ya no presentan un carácter apremiante. Las interpretaciones de la realidad se transforman en hipótesis. Las convicciones son una cuestión de gusto y los preceptos se vuelven sugerencias. (Berger y Luckmann 1997:88).

De esta manera van a justificarse las interpretaciones y el caos necesitará estar en permanente movimiento para no agotarse, para no llegar al detenimiento, que es el vacío. Pero esto que podía turbar tremendamente a los primeros hombres modernos, a los héroes del sistema, parece no afligir más a los hijos de la crisis moderna, que tienen esta situación como moneda corriente. Revisaremos, a modo de ejemplo, el cuento *Una medalla para Virginia*.

La esposa del alcalde estuvo a punto de ahogarse y Virginia, una joven del pueblo de Paita, logró evitar la desgracia. Por eso es festejada y se realiza un convite en su honor. Sin embargo, la celebración no es feliz para Virginia, pues durante el ágape descubre que su acto heroico no ha sido tal, además de

advertir que la atención que muchos le dedican no se debe necesariamente a su valentía, sino a otros valores que encuentra fuera de lugar.

El arrojo de Virginia para rescatar a la mujer, aún a cuenta de arriesgar su propia vida, resulta un acto cuyo valor se relativiza en tanto como lectores accedemos al punto de vista de los distintos personajes presentes en la fiesta. A través de las páginas del cuento descubrimos que el valor de las acciones no está necesariamente asociado a hechos cargados socialmente, por tradición o por convención, con signos positivos y de admiración. La validación y la lectura de los actos y del proceder parecen depender más de cada uno, antes que de una noción de conjunto. El valor, en un sentido moral o espiritual, no es uno solo y la gesta de Virginia no hace sino evidenciar esta situación.

Inicialmente, las pomposas palabras de agradecimiento del alcalde se encargan de legitimar e instalar a Virginia como heroína de esa ciudad provinciana y reducida, pero no por ello miope a las acciones dignas de ser resaltadas:

-Paita ha sido testigo de un hecho excepcional- comenzó-. La señorita Virginia López, hija de una familia decente y esforzada de nuestra ciudad, dio muestras hace dos días de un coraje, de una valentía a toda prueba. Mi señora Rosina, que está tan agradecida como yo, estuvo a punto de perecer ahogada, víctima de un desdichado accidente. Si no hubiera sido por la actitud sacrificada de la señorita Virginia, ahora, en estos momentos, estaría llorando mi viudez. Yo, mi familia y todo los paiteños,

manifestamos nuestra admiración y agradecemos a esta muchacha su gesto valeroso, que es un digno ejemplo para la juventud de nuestra ciudad. En mi calidad de alcalde de Paita y con la aprobación unánime del Concejo Municipal, he decidido otorgarle en esta ceremonia la Medalla al Mérito. Pequeña recompensa, sin duda, pero que tiene para el caso un valor simbólico. Señores, les ruego dejar acercarse a la señorita Virginia, nuestra heroína regional. (III:218, mis subrayados)

Virginia reúne todas las virtudes apreciables de un héroe modelo. Ha realizado un hecho excepcional, tiene una valentía a toda prueba; es objeto de admiración y agradecimiento, al punto que el Concejo Municipal de forma unánime la recompensa, lo cual destaca que no se trata solo de un agradecimiento individual por parte del alcalde, sino de un acto de reconocimiento popular; y se ha constituido, en fin, como ejemplo para la juventud, como estela de referencia para el futuro en el ámbito regional.

El perfil de Virginia, al mismo tiempo, ha quedado idealizado. La semblanza pronunciada por el alcalde habrá de sustituir e imponerse a cualquier otra que no le haga justicia pues, así como ocurre con algunos héroes civiles de los que la historia oficial solo toma las aristas positivas para potenciarlas, el alcalde ha borrado los detalles negativos y la ha sacado del ámbito de las habladurías al declararla "hija de una familia decente y esforzada".

-¿Y a qué se dedica el viejo Max, ahora?

-Yo lo veo mucho por los bares. Parece que es imbatible jugando billar.

-¿Y siempre viven en esa casona del muelle que está a punto de venirse abajo? (...)

-¿Es verdad que al viejo Max lo mantiene su mujer?

-Lo que lo mantiene es la cerveza.

-Bajar la voz, que allí están. (III: 215-216)

Si antes era una chusma a la vista de muchos notables de la ciudad, hija de un beodo incorregible y haragán, ahora es un personaje destacado y elogiado.<sup>18</sup>

Hasta aquí, la gesta de Virginia y su valoración parecen articuladas alrededor de un núcleo común y socialmente aceptado a través de la convención. Sin embargo, veremos que este sólido monolito es en realidad una piedra pómez:

a) *Virginia no ha recibido una medalla, Virginia es una medalla.* Ya en la playa, cuando sacaba a la señora Rosina a la orilla y se acercaron dos hombres a ayudarla, uno había tratado de socorrerla “con un socorro que ella no había pedido” y hubo de protestar para que la dejaran en paz y pudiera vestirse, pues “estaba casi desnuda, con solo su calzón calado al cuerpo y el sostén a punto de desprenderse”. Ahora, en la fiesta, la situación volvía a repetirse con los muchachos, “aparentemente distraídos pero en realidad alertas, vigilando de soslayo a las muchachas”.

<sup>18</sup> El alcalde ha llevado a cabo lo que Carlyle (1941) denomina “una especie de limpieza de sangre”, es decir, “se ha eximido al héroe de los delitos que pudiera haber cometido en su vida pasada o mundana, se ha pulido la cuna innoble de la que pudiera haber surgido y se lo ha hecho descendiente de algún rey antes de colocarlo en el altar de adoración de todos los paganos entre los que antes era un igual” (1941:74)

Virginia trató inútilmente de zafarse del baile. Los jóvenes paiteños le hacían descaradamente la corte. Todos, sin excepción, al bailar con ella, le pedían que les relatara cómo había salvado a doña Rosina y terminaban diciéndole que querían también ahogarse solo para estar en sus brazos. (III:217)

Virginia resiente estos dislates, es dueña de un pudor contrario a ese tipo de manifestaciones, sin embargo los soporta con estoicismo en aras de no comprometer la reunión que se ha montado en su honor. Por otro lado, su padre ha empezado a abusar de las copas y solo ella parece constituirse en el vehículo que le haga valer el respeto.

b) *Doña Rosina no ha vuelto a nacer con su rescate, ha sido condenada definitivamente a la vejez.* En un momento de la fiesta, el alcalde y Virginia bailan una pieza. La secuencia ilustra la nueva ubicación que corresponderá a partir de ese momento a doña Rosina y sus apagadas bondades, no solo en relación a su marido, sino también con los demás asistentes.

Se dejó llevar casi en vilo por esos brazos vigorosos, que la atenazaban hasta hacerle daño y llevaban inflexiblemente el compás. Pronto sintió que aplaudían y se dio cuenta de que todos habían formado una ronda y los miraban, sonrientes. Las únicas serias eran las hijas del alcalde: cogidas del brazo, cuchicheaban, mirándole el vestido blanco. Y la señora Rosina, que había aparecido por una puerta interior, un poco asombrada, llevando

un maquillaje excesivo que, en lugar de restaurar sus rasgos, parecía subrayar su deterioro. (III: 217)

La figura de Virginia opaca a la anfitriona de la fiesta. Ambas configuran una tensión entre el vigor y el decaimiento, la vitalidad de un cuerpo fresco y joven contra las injurias de un cuerpo cansado y débil; la belleza radiante y la decrepitud obvia.

c) *Virginia no es una heroína integrada, aglutinadora, es una marginal.* Sea por su familia, o por las pasiones y envidias que despierta su nuevo estatus, Virginia no consigue la movilización que un rito de esta naturaleza depara. Si bien es cierto que ella no se lo ha propuesto y que desde el inicio se muestra reticente con el grupo de gente que la agasaja, la misma convención que la ha encumbrado debería operar sus efectos para rodearla, asimilarla e 'integrarla al curso de su historia'.

"Junto al bar se agolparon los bebedores, que habían acaparado al viejo Max y le pedían por décima vez que contara su apuesta con Fabián y su caída de la baranda del malecón. (...) Las señoras –olvidando a la madre de Virginia en su silla- emigraron al comedor en compañía del párroco, tal vez para gustar un caldo reservado a los devotos. (...) Virginia se dio cuenta, de pronto, de que estaba sola en medio de esa fiesta dada en su honor, sola entre sirvientes que bostezaban y muchachos que, al comienzo tan galantes, erraban ahora, borrachos, por el salón, abrazados, desmemoriados, entonando canciones estridentes" (III:219)

Las miradas se enfocan y desenfocan. Los valores se otorgan y se ignoran. Las relaciones se componen y descomponen. Virginia le ha arrebatado una presa segura a la muerte, pero no ha podido arrebatarse a Paita sus prejuicios, sus diferencias de clase, sus pequeños ascos, sus cotas cerradas, sus vulgares modos de etiqueta, sus asepsias pestilentes.

Este rechazo de lo simbólico, este discurso que tanto encumbra como rebaja, es recurrente en los relatos de *La Palabra del Mudo*, como si Ribeyro denunciara, a la manera de Sloterdijk (2003), que lo social solo puede sostenerse a partir del cinismo, del simulacro. “El cinismo es la falsa conciencia ilustrada, la conciencia infeliz que se sabe perdedora, pero no da su brazo a torcer y la emprende contra lo simbólico, reformulando su estatuto” (2003:137). Para Sloterdijk, el sujeto cínico es absolutamente consciente de esta realidad y sabe cómo y cuándo usar la máscara.

Pero lo más importante que ha obrado el heroísmo de Virginia ocurre en relación al alcalde, que en un inicio solo la observaba insistentemente, como queriendo desentrañar algún misterio, para luego revelarse.

d) *Virginia no ha evitado un dolor al alcalde, ha prolongado su suplicio.*

El alcalde, pese a haberse mostrado apesadumbrado por tan peligrosa y desdichada situación, acaba confesándole a Virginia que es infeliz con su esposa y que hubiera preferido verla muerta.

-Durante el baile la miraba y me decía: cómo ha crecido la hija de Max, yo que la he visto desde niña, siempre sola, correteando por el puerto, como si no quisiera estar en su casa, y de pronto verla crecida, llena de juventud, de fuerza. Sí, eso me decía y me pregunté: ¿por qué tenía que estar ayer en el muelle? ¿Por qué tenía que estar justo en ese lugar?

-Si no hubiera estado, su mujer se habría ahogado.

-Precisamente –dijo el alcalde-. Se hubiera ahogado. ¿Y qué?

Virginia no supo qué responder.

-Se hubiera ido al fondo del mar, como una lancha en picada, y este señor sería ahora un hombre feliz. Pero, ¿por qué me mira así? Claro, usted no sabe lo que es vivir veinte años al lado de una persona a la que no... Bueno, la quise al comienzo, es verdad, pero se marchitó tan rápido, se volvió fea, egoísta, vulgar... (III: 221)

Hacia el final del cuento Virginia no es la misma, el valor de su gesta se ha tornado vaporoso. Resulta difícil decidir quién es ahora Virginia, difícil saber si para el pueblo realmente significará algo después de la fiesta. Si para los demás Virginia no es una sino muchas, y si no vale por un mérito sino por varios particulares, ¿quién es Virginia para sí misma? A la luz de los acontecimientos, la vida y la muerte, entendidas desde siempre como compartimientos estancos, se han relativizado; morir puede significar algo grandioso y vivir un penoso trajín, la muerte puede hacer feliz y la vida puede resultar tan pero tan miserable.

El cuento expone, además, un juego de miradas que resulta significativo, pues el Otro es un ser que existe de acuerdo a las múltiples articulaciones posibles. Los ideales colectivos ya no organizan la vida del sujeto, es una época errante, del escepticismo y la incredulidad, en la que el Otro es tan solo un semblante. Como afirma Lipovetsky (1992), estamos ante el 'descompromiso emocional'<sup>19</sup>.

La incredulidad de Ribeyro evade las categorías universales hasta convertirse en otro ejemplo de lo que Lyotard llama la caída del Gran Relato, -entiéndase la superestructura social moderna- a cambio de Pequeños Relatos que ponen en tela de juicio al sujeto. Si el Gran Relato requería de un gran narrador, es decir, de un organizador troncal capaz de comprender, corregir y dominar el universo, los narradores de los Pequeños Relatos son tantos como las versiones posibles.

*Una medalla para Virginia* nos presenta al hombre moderno situado sobre nudos de circuitos de comunicación. No se trata de sujetos constituidos por un sólido relato que les otorgue integridad o estabilidad dentro de su espacio local, sino de personas que se deslizan sobre un entramado confuso de múltiples pulsiones distintas y a menudo contradictorias. La sociedad contemporánea, con su profusión de lenguajes y dialectos, acentuaría esta fragmentación del sujeto.

---

<sup>19</sup> "Ante la crisis moderna, las instituciones, valores y finalidades se vacían en su contenido y sustancia, provocando una deserción de masas que transforma el cuerpo social en cuerpo exangüe, en organismo abandonado (...) Desconectando los deseos de dispositivos colectivos el sistema invita al descanso, al descompromiso emocional social y al encierro en las individualidades. Aquí, las interacciones de grupo son reducidas en su carácter social – global y empieza la proliferación de grupos de intereses particulares, especie de fraternidades identitarias y grupos selectos que rechazan a quienes no hacen parte de él, aumentando las fragmentaciones y divisiones internas de la sociedad, creando más exclusiones, ahora en diferentes ámbitos que antes no eran permeados" (Lipovetsky 1992:53-55).

Para Ribeyro, como para Jameson, esta crisis moderna estaría marcada por la esquizofrenia, un concepto prestado de la psicología clínica que describe la suspensión de los contratos y a partir del cual viviríamos un aparente caos de significantes, que se nos ofrecen aislados o descontextualizados, aglutinados pero sin aparente concierto. Y Ribeyro se pregunta: ¿Quién nos corrió la alfombra?

**7. Apocados y perdedores, esos pequeños hombres de la modernidad: *Una aventura nocturna* (1958), *Explicaciones a un cabo de servicio* (1957) y *El profesor suplente* (1957).**

De los personajes de Ribeyro puede decirse que son seres quebrados, incluso astillados, porque viven inmersos en una ideología invertida que no terminan de entender. Una de las consignas principales sobre la que se alza esta modernidad en crisis es lo que solemos llamar el individualismo y éste propone que la mejor manera de vivir la vida consiste en el desarrollo de uno mismo, en la autorrealización y en la propia satisfacción. Al estimar que esa es la mejor vida imaginable, todos los hombres se adscriben a un deber moral, una obligación inexcusable que apremia a adoptar esa forma de vida, a ser los mejores en todo lo que se emprenda.

Esta idea de autorrealización implica que es uno mismo quien se realiza y que el Otro puede ser una herramienta o un frío dato estadístico en la contabilidad de daños colaterales. Ciertamente, esta no es ninguna novedad, desde antiguo los hombres han tratado de imponerse por encima de todo, pero lo que sí es

un rasgo distintivo de este tiempo es que nadie alberga sentimientos de culpa por obrar así. Es parte del trabajo, parte de la vida; es la política del cínico otra vez.

En *La tarea del héroe*, Savater (1982) esboza la idea de que para esta modernidad el primer objetivo del individuo reside en “alcanzar nuestra realización o nuestra satisfacción, hasta el punto de que cualquier obligación contraída con otras personas quedará en segundo lugar” (1982: 124). Así, las demás personas se convierten en un medio para alcanzar el fin de nuestra propia realización. Esta especie de utilitarismo representa el contrapeso a la teoría moral de Kant. Si para el filósofo alemán cada persona es un fin en sí misma, razón por la que todos tendríamos el deber y la obligación moral de considerar a nuestros semejantes, el pragmatismo moderno alentaría a tomar a los otros como sencillos medios, por lo que las relaciones se definen en función de qué es lo que nos aportan.

*Una aventura nocturna* nos ofrece, quizá, la representación más clara de este punto que intentamos desarrollar. Aristides, uno de esos típicos seres apocados que construye Ribeyro, no tiene nada en la vida más que a sí mismo, su soledad y su abandonada vida sin brillo. Una de las noches en que practica sus caminatas errabundas llega a cierta zona moderna de la ciudad donde un cafetín con terrazas y varias mesitas llama su atención. A la una de la mañana no queda ya ningún parroquiano, solo una mujer con quien entabla una conversación que lo regocija, le resulta excitante pues nadie se había fijado en él en mucho tiempo. La situación es prometedora, él y ella compartiendo un licor en medio de la madrugada y ese ambiente distinto al

suyo donde de pronto se siente con argumentos y posibilidades de ser alguien.

El relato se construye como la promesa de un desquite con la vida:

Arístides tuvo la convicción de estar realizando uno de sus viejos sueños de solterón pobre: tener una aventura con una mujer. Que fuera vieja o gorda era lo de menos. Ya su imaginación la desplumaría de todos sus defectos (...) Arístides se reconciliaba con la vida. (I:288)

La conversación prospera y cuando la mujer concluye que es hora de cerrar el bar, Arístides dice "Me quedo", con un tono imperioso que le sorprende incluso a él. La mujer conviene y empieza a cerrar el bar. No ve la hora de consumir su anhelo. Sin embargo, cuando la mujer se acerca a la puerta comenta que es necesario guardar las mesas, las treinta mesas con sus sillas. En su papel de caballero galante, Arístides inicia el trabajo, algo para lo que sin duda ya no está en forma. A poco de iniciar queda extenuado, pero la mujer lo mira trabajar con una expresión amorosa y le extiende la mano y le acaricia los cabellos de tal modo que nuestro protagonista se hace la idea de ser "el marido cumpliendo sus deberes conyugales para luego ejercer sus derechos" (I: 289).

Al final, cuando no queda ninguna mesa y él se dispone a entrar para buscar un trago y renovarse antes de la faena amorosa, la mujer le pide como último esfuerzo que guarde el macetero. Él obedece pero cuando se vuelve, la mujer ya ha cerrado la puerta, corrido el cerrojo y apagado las luces dejándolo en medio de la calle.

Arístides alzó el macetero por encima de su cabeza y lo estrelló contra el suelo. El ruido de la terracota haciéndose trizas lo hizo volver en sí: en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota. (I: 290)

El pensamiento moderno al que hacíamos alusión aborda la moralidad de un modo peculiar. Plantea que la autorrealización pasa por cumplir con una serie de obligaciones y, en ese sentido, las "obligaciones" con los demás no tienen nada que ver con la idea que nos hacemos de ellas: son una consecuencia de las decisiones que tomamos. En la versión kantiana hay un gran reproche que hacerle a la mujer del bar; en la perspectiva moderna hay que reprocharle a Arístides que sea un pelmazo, un héroe sin reflejos, un antihéroe de pacotilla que no tiene aprendidas las reglas con que se rige esta vida: "hinca el codo en el otro para abrirte paso". Y esta parece ser una verdad que todos comparten, menos los personajes de Ribeyro.

Un ejemplo claro de esta idea de las cosas la encontramos en *Explicaciones a un cabo de servicio*. El protagonista es Pablo Saldaña, otro descolocado de la modernidad que no tiene idea de por qué lo conducen a la comisaría. Mientras hacen el trayecto, Saldaña da cuenta de su día, de cómo esa mañana salió con la absoluta determinación de encontrar empleo y se encontró con un viejo amigo que le propuso un negocio. Saldaña se instala y concibe a sí mismo como un hombre con las herramientas necesarias para conquistar el mundo:

Yo tengo cuarenticinco años, amigo, y he corrido el mundo... Sé inglés, conozco la mecánica, puedo administrar una hacienda, he fabricado calentadores para baños, ¿comprende?... Yo no entro en vainas: nada de jefes, nada de horarios, nada de estar sentado en un escritorio, eso no va conmigo. (I: 165)

Esta encarnación del emprendedor moderno no es más que una falsa imagen que de sí mismo tiene Saldaña. Tiene un corazón noble, aprecia a sus amigos, profesa devoción por su mujer, al menos así se nos presenta y desde entonces los lectores sospechamos. Entonces hace su aparición Simón Barriga, viejo conocido suyo de la escuela con quien, ante el afecto de tantos años, se sienta a celebrar el reencuentro mientras planean cómo hacerse millonarios. Saldaña tiene en el bolsillo los últimos 50 soles que le quedan y éstos se irán esfumando conforme avance el día, pues el vivaracho de Barriga propone y dispone del dinero de Saldaña, a quien lo mueve no solo su bonhomía sino la ciega certeza de estar tratando con un amigo.

Mientras Saldaña construye castillos de arena (una empresa exitosa de importación de materiales para puentes y caminos) los dos amigos almuerzan, beben varias botellas de vino, van de un lado a otro en taxi, se sientan en un café, en fin, se deslizan por la ciudad con los aires de los empresarios exitosos que no son. Saldaña paga todo y gasta los últimos billetes que le quedan en imprimir un ciento de tarjetas de presentación con el nombre de la recién fundada compañía, se reparten imaginariamente las ganancias: mientras Barriga asegura que se comprará un auto deportivo, Saldaña piensa en una nueva casa para tener mejor a su familia, en la educación de sus hijos, en el

futuro utópico, moderno y ordenado al que se siente llamado... Pero Barriga lo abandona en un descuido y Saldaña es llevado preso por no poder pagar la cuenta del último lugar en donde han terminado tomando unas copas.

Saldaña está muy ebrio como para entender a dónde lo conducen y como para caer en la cuenta de que ha sido estafado, de que Barriga ha pasado con él un día extraordinario degustando manjares y que ahora no tiene nada, solo las tarjetas de la inexistente empresa a las que recurre para construirse, presentarse y reclamar dignidad:

¡Suélteme, déjeme el brazo le he dicho! ¿Qué se ha creído usted?  
¡Aquí están mis tarjetas! Yo soy Pablo Saldaña, el gerente, el formador de la Sociedad, yo soy un hombre, ¿entiende? ¡un hombre! (I:169)

Lo que está dentro movilizándolo las acciones de los protagonistas es su propio yo, un yo que se construye de distintas formas, pero siguiendo la impronta del tiempo que le ha tocado vivir. Esta impronta es la que los personajes ribeyrianos no vislumbran, no entienden por qué han quedado rezagados o por qué son incapaces de movilizarse en ese sentido para conseguir la autorrealización moderna que se les plantea. Si no usan al otro como un fin, sino que siguen anclados en el ideal de la moral kantiana, entonces ¿en qué consiste ese yo?, ¿se trata de un anacrónico carente de cinismo, un llano perdedor?

Esta idea de la realización comporta indefectiblemente una pregunta previa: ¿cómo sabemos que, de verdad, estamos a gusto o realizados? Si lo que persigue el héroe que propone este tiempo es conseguir la satisfacción propia, lo primero que tendrá que preguntarse es *quién es para*, de paso, saber *qué es lo que quiere*.

De entre los múltiples ángulos que ofrece la modernidad para examinarse a sí misma, la fenomenología esboza una idea del hombre que intenta ir más allá de la definición ilustrada y romántica: “la humanidad del hombre consiste, a la vez, en superar la decadencia de los procesos naturales y en su pertenencia al mundo” (Bárcena:6). Los fenomenólogos buscan abrirse a la evidencia, a lo que aparece, y prescindir de todo lo dicho, sabido o pensado sobre la conciencia y el mundo, tratando de encontrar una nueva aproximación al sujeto. Es decir, la propuesta es acercarse al hombre desde el hombre y su entorno.

Esta perspectiva plantea, ciertamente, una revisión de la noción de ‘hombre’ y para ello hemos de remitirnos a la discusión sobre el humanismo surgido inmediatamente después del punto crítico que hemos identificado en el capítulo anterior.

La *Carta sobre el humanismo* publicada por Heidegger en 1947 abrió los fuegos. Inscrita en el inquietante marco de la postguerra, el texto replantea la cuestión del humanismo –su posibilidad, justificación y destino- y la responsabilidad de la cultura occidental, cuyos preceptos habían sido incapaces de frenar la catástrofe. Heidegger sostiene que “todo humanismo o

se funda en una metafísica o se hace a sí mismo fundamento de una metafísica" (Heidegger:27). Es decir, si por el nuevo humanismo entendemos, como queda dicho, toda filosofía que hace del hombre la medida del ser y que centrándose en sus posibilidades y límites procede a delimitar su problemática, hay que deshacerse del bagaje metafísico preexistente.

Para Sartre (1999), la vida de este hombre se identifica con su libertad, no está sujeta a determinismo alguno; el hombre es lo que proyecta ser, "la existencia precede a la esencia" y por lo tanto no es susceptible de ser explicada en referencia a una naturaleza humana dada. "Puesto que está solo, el hombre está condenado a ser libre, porque la vida no tiene ningún sentido *a priori*" (1999:29). Cada individuo tiene que dar sentido a su vida, a su existencia y alcanzar este sentido es una constante lucha y un compromiso con la libertad.

No se trata de una tarea fácil. Entonces, ¿qué significa eso de conocerse a sí mismo? David Hume afirma que todo conocimiento deriva, en última instancia, de la experiencia sensible, siendo esta la única fuente de conocimiento y sin ella (...la cual...) no se lograría saber alguno.

Cuando atisbo de cerca eso que denomino mi yo, siempre me tropiezo con determinadas percepciones (...) Nunca llego a saber quién soy yo, despojado de toda otra percepción, y nunca puedo observar nada que no sea esa misma percepción (...) Nuestra mente no es sino una sucesión de percepciones (Hume 2002: 236)

De acuerdo con esto, en el yo nada es lo que parece y en un tiempo sin dioses, sin ideología, sin referencias permanentes, sin un sentido único de la moral (sino con tantas morales como individuos que buscan la autorrealización), dar con la respuesta de quién es uno mismo es como hallar la cuadratura del círculo. Y descubrir qué quiere el yo, entonces, será una tarea pendiente y siempre inconclusa.

Este es el trance que padece Matías Palomino, el antihéroe de uno de los mejores cuentos de Ribeyro, *El profesor suplente*. Matías es otro personaje que ha quedado descolocado ante el embate de la modernidad. Aparentemente dotado para lides más ilustres, lleva sus días como un cobrador sin pena ni gloria. El autor se encarga de presentarlo sorbiendo un triste té y quejándose de la miseria de la clase media, cuando irrumpe el doctor Valencia, que llega para proponer que lo reemplace en sus clases de historia.

Yo siempre te he tenido una gran confianza. Es injusto que un hombre de tu calidad, un hombre ilustrado que ha cursado estudios superiores, tenga que ganarse la vida como un cobrador... No, señor, eso no está bien, soy el primero en reconocerlo. Tu puesto está en el magisterio (I: 269)

He aquí al héroe en potencia, no al héroe vencido de antemano, sino aquél que recién ahora tiene la oportunidad de iniciar su forja heroica y abrazar el llamado a la aventura, siguiendo el esquema típico planteado por Campbell.

De hecho, Matías es consciente de sus posibilidades, parece embargarse de confianza y decide enfrentar aquello como la gran revancha de su vida.

-Todo esto no me sorprende- dijo al fin Matías-. Un hombre de mi calidad no podía quedar sepultado en el olvido (I: 270)

De esta última cita se desprende un convencimiento que nos invita a deducir que Matías sabe *quién es y qué quiere* para sí. Pero lo que sigue a continuación no es sino la dura y terrible certeza de que las certezas de uno mismo son tan endebles como el propio individuo.

Matías prepara con devoción y esmero su primera clase, la esposa le quita las pelusillas al terno de ceremonia y antes de irse el hombre ordena a su mujer que coloque en la puerta una tarjeta que diga “Matías Palomino, profesor de historia”. En el camino su propio yo empieza a traicionarlo. Repasa las veces que fracasó en el examen de bachillerato y llega a la conclusión que fue la malevolencia del jurado la que impidió que se lograra. Al llegar ante la fachada del colegio, se detiene, como si de pronto todos los temores e inseguridades le hubieran caído encima como un piano de cola desde lo alto de un edificio. Es el enfrentamiento con su propia naturaleza, es Matías el hombre haciéndole frente al yo de Matías. La metáfora no puede ser más genial:

Detrás de la vidriera de la tienda de discos distinguió un hombre pálido que lo espiaba. Con sorpresa constató que ese hombre no era otra cosa que su propio reflejo (...) Confundido, abrió su maletín para revisar sus apuntes (...) Ahora en su cabeza todo se

confundía (...) Luego de infinitas vueltas, se dio de bruces con la tienda de discos y su imagen volvió a surgir del fondo de la vidriera. (I:270-271)

Queda claro que Matías se ha construido a partir de falsas percepciones de sí mismo, quizá como negación de sus verdaderas circunstancias, quizá como mecanismo de supervivencia, pero el hecho es que tiene delante la oportunidad de vindicar todo aquello que no pudo ser antes y empezar a construir la gloria. Tiene todo a su favor delante de sí. Por un momento parece cobrar conciencia de esto y se lanza al colegio, allí encuentra a un grupo de ilustres que lo observaban desde hace rato preguntándose si él sería el profesor suplente, la bienvenida está dispuesta a su favor, pero él la evade, le recuerda a los jurados que le reprobaron en el bachillerato y opta por la huida. El portero va tras él, lo alcanza y le pregunta si no es él la persona a la que están esperando, pero Matías se vuelve, rojo de ira:

¡Yo soy cobrador!- contestó brutalmente, como si hubiera sido víctima de alguna vergonzosa confusión (I: 273)

Matías se refugia en un parque y tiene la sensación de haber sido víctima de una estafa ignominiosa. ¿Quién ha estafado a Matías? ¿El mundo que confabula o sus inseguridades, propias de un yo que se ha construido en base a percepciones erráticas, situaciones incómodas, injustas, que reclaman virtudes y castigan apocamientos? Si el yo se yergue, como dice Hume con las percepciones del mundo, si el hombre es lo que proyecta ser, según Sartre,

¿Quién es Matías Palomino? Esta inconsistencia ontológica hará que tampoco pueda responderse a la pregunta “¿qué quiere?”.

Al inicio del cuento, Matías reniega de su condición de cobrador. Ha podido dar el salto que la percepción de sí mismo reclamaba, pero ha preferido confirmarse en su condición simplona de cobrador. No es la resignación la que mueve a Matías, ni la seguridad que le ofrece esa circunstancia a sus medianías. Es la dolorosa toma de conciencia que implica saberse defraudado por su propio yo. Matías se ha estafado solo, sus percepciones del mundo le hicieron crear una falsa idea de sí, una quimera insostenible. ¿Matías es lo que quiere ser o lo que no puede ser? ¿Ha construido, ahora sí, una correcta idea de su yo, ha llegado a saber quién es? La escena final es tristísima porque da cuenta elocuente de su precariedad.

Solamente cuando llegó a la quinta y vio que su mujer lo esperaba en la puerta del departamento, con el delantal amarrado a la cintura, tomó conciencia de su enorme frustración (...)

-¿Qué tal te ha ido? ¿Dictaste tu clase? ¿Qué han dicho tus alumnos?

-¡Magnífico!... ¡Todo ha sido magnífico!- balbuceó Matías-. ¡Me aplaudieron!- pero al sentir los brazos de su mujer que lo enlazaban del cuello y al ver en sus ojos, pro (por) primera vez, una llama de invencible orgullo, inclinó con violencia la cabeza y se echó desconsoladamente a llorar. (1:273)

La aventura prometedora de Matías se desvanece así para siempre. Aunque hubiese conseguido superar el enfrentamiento consigo mismo, las consecuencias que se derivan de ello no le hubiesen permitido disfrutar de sus triunfos, pues solo le acarrearían preocupaciones y temores. La imposibilidad de afrontar esta aventura es quizá el mejor paradigma del antihéroe, del hombre que se ha equivocado en la respuesta de quién es porque no entiende el mundo de percepciones a partir del cual debe construirse.

Matías se hizo de un Yo idealizado, algo que podríamos calificar de normal por cuanto todos lo hacemos de alguna manera. Pero ocurre que para algunos esto no es un problema porque jamás se acercan al ideal, sin embargo, dar alas concretas a este ideal, perseguirlo, puede significar el más grande de los percances, como si lo mejor fuera vivir engañados, o engañándonos. Nietzsche define esto como “la afirmación del personaje que nos ha tocado representar”, algo que definitivamente no es sino una manifestación de “la voluntad de la naturaleza”: el deseo de sentirnos más importantes en la vida, asignándonos una posición clara, que nos permita diferenciarnos de los demás, lo que nos permite presentarnos como *alguien que vale para algo*. (Birnbbaum:174). Matías es un antihéroe porque ha sido puesto a actuar en un tiempo equivocado para forjarse a sí mismo como un héroe. El héroe ya no mueve más al mundo, es el mundo el que dispone de ellos.

## 8. El escepticismo tragicómico y el sentido perdido: *La insignia* (1958) *Silvio en el rosedal* (1977) y *Solo para fumadores* (1987)

Toda esta atmósfera enrarecida en la que se mueve el sujeto, como señala Higgins, no convierte a los personajes de Ribeyro en antihéroes angustiados o en franca desesperación. Por el contrario, parecen aceptar su destino "con la convicción de que la vida no necesita tener un sentido para merecer ser vivida, ya que el hombre puede llegar a un *modus vivendi* con su mundo sin encontrar sentido en él" (Higgins: 162)

Y es que la cultura popular gestada después de la Segunda Guerra parece adscribirse a cierto escepticismo festivo, ligero, en la línea de la ataraxia, y que podríamos explicar a partir del proverbio que reza "El hombre piensa, Dios ríe". La vertiente heroica diría que Dios ríe complacido al ver su obra en actividad. La antiheroica, en cambio, entendería al hombre descocándose por dar con la verdad, mientras Dios ríe porque sabe que la verdad no existe<sup>20</sup>.

La risa escéptica tuvo su edad de oro en los primeros años del Renacimiento. Rabelais escribía: "Más vale de risas y no de lágrimas que escriba porque es la risa lo típico del hombre". (Bajtín 1993:32) El arte asumió en esa época el escepticismo festivo y, en este sentido, Mijail Bajtin dice de los tiempos de Rabelais:

---

<sup>20</sup> Milan Kundera utiliza este proverbio para explicar las pulsiones que atraviesan el arte de la novela: "¿Por qué ríe Dios al observar al hombre que piensa? Porque el hombre piensa y la verdad se le escapa. Porque cuanto más piensan los hombres más lejano está el pensamiento de uno del pensamiento de otros. Y finalmente, porque el hombre nunca es lo que cree ser". *El arte de la novela*. Barcelona. Tusquets, 1994. Pág. 178.

Los problemas arduos y temibles, serios e importantes son transferidos al plano alegre y ligero de los tonos menores. Tiene un desenlace que produce alegría y alivio (...) No se trata evidentemente de afirmaciones filosóficas, sino de la dirección tomada por el pensamiento artístico e ideológico, que trata de comprender el mundo desde un punto de vista nuevo, abandonándolo no como un misterio sombrío, sino como un alegre drama satírico. (1993:148)

El escenario descrito por Bajtín se ajusta a estos tiempos de crisis. La fe en la razón y en la verdad, en la idea de progreso, en la libertad, en el desarrollo de la ciencia y su promesa de una vida mejor para todos, se estrelló contra la mismísima modernidad y la reacción trajo consigo un desencanto que en gran medida es un miedo a ver algo que no queremos ver.

Nos negamos a pensar que el terror impere bajo el mando del criterio de eficiencia, nos negamos a aceptar la imposibilidad, por lo menos inmediata, de los grandes proyectos emancipadores fundados en los metarrelatos, y atribuimos estas descripciones a las mentes catastrofistas de quienes las exponen (...) Por eso el pensamiento actual es el pensamiento de la sospecha, legado de Nietzsche; reacciona frente a los más fuertes postulados de la modernidad y florece así marcado por una clase peculiar de escepticismo, casi siempre pesimista, pero nada solemne. (Angulo 2005: 33)

En Ribeyro, este escepticismo ligero y feliz se torna tragicómico y atraviesa casi toda su producción, pero se hace especialmente evidente en un grupo de narraciones donde “la vida rebasa la filosofía que los hombres han creado para explicarla y (donde), en última instancia, el mundo se resiste a ser comprendido” (Higgins: 153), y en aquellos más intimistas que tiene como eje central la reflexión y los temas más profundos de la vida. De hecho, el propio Ribeyro señala que es un escéptico:

Yo no me considero realmente un pesimista, sino como un escéptico optimista. Lo que puede parecer contradictorio. Esta especie, más numerosa de lo que se cree, conserva cierta esperanza secreta de que las cosas tal vez se arreglen. (Ribeyro 2003: 149)

En *La insignia*, el protagonista se ve enrolado en una misteriosa organización al hallar casualmente una extraña insignia cerca de un basural. Sin interesarse ni esforzarse por conocer el fin último de los diversos y extravagantes encargos que le hacen, nuestro personaje asciende en la jerarquía de la enigmática organización hasta convertirse en el presidente de la misma, ilustre y respetado, pero también orondo e ignorante de su ideología y sus fines.

Nunca conocemos el nombre del narrador como tampoco sabemos al final la razón de ser de la misteriosa agrupación. El hombre se hace rico y es toda una personalidad en la cofradía merced a su absoluto desinterés. No estamos ante

un tipo con ambiciones de poder, pues las riquezas le llegan como parte de la mecánica natural del grupo, como resultado de

conseguir una docena de papagayos a los que ni más volví a ver  
(...) levantar un croquis del edificio municipal (...) arrojar cáscaras  
de plátano en la puerta de algunas residencias (...) adiestrar a un  
mono en gestos parlamentarios (I: 116)

Tampoco es un vivaracho que ha sido capaz de manipular a esa manga de desorientados. No. La pasividad ha obrado en él lo que se deduce como la única pretensión del anónimo narrador: pertenecer al grupo, a algo, a lo que fuere. Es la contraparte del protagonista del cuento *Doblaje*: si la obsesión del pintor de ese cuento por encontrar a su sosías distorsiona las posibilidades de éxito, aquí la ignorancia, la pasividad, el desinterés y la inactividad de los hombres puede convertirlos en anónimos engranajes de una maquinaria en la que todos se reconocen -a través de la insignia del progreso y la modernidad- pero que nadie sabe cómo funciona.

Ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle. A lo más, me limitaría a pintar rayas rojas en una pizarra negra, esperando confiado los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala (I: 117)

La insignia parece representar el orden social, el statu quo, la gran convención, el ritual mecánico a partir del cual el grupo se reconoce, un grupo que sin la insignia está condenado al más absoluto silencio y la más callada incomunicación.

Esto está en la línea de lo planteado por Vattimo en su aproximación hermenéutica al sujeto y que convocamos aquí para graficar esta noción. Para Vattimo el Ser es lo que sucede, es evento, es cotidianeidad, mortalidad, caducidad. Está dispuesto a pagar el precio de perder la unidad del sujeto humano en lo disperso de los discursos; de perder al sujeto mismo y reducirlo a una interpretación. El *ser-ahí*, como denomina Vattimo a ese sujeto cambiante, construye su entidad a partir de una serie de concatenaciones y retornos, con un sistema de significados, donde todo ocurre para anticiparse a la posibilidad de *no-ser-ahí-más*.

“Lo que se propone es la promoción de lo humano sin un nuevo humanismo: la posibilidad capaz de facilitar verdaderamente todas las otras posibilidades que constituyen la existencia. Una de estas posibilidades nuevas se halla en advertir que la ‘movilidad de lo simbólico’ constituye nuestra realidad”. (Vattimo 1990: 19-20)

La idea del “ser ahí” de Vattimo propone un sujeto que es una totalidad hermenéutica, un hábil intérprete de símbolos a partir de los cuales se construye, y el personaje de *La Insignia* así lo demuestra. Esta es la impronta esencial del sujeto que transita las instancias de la modernidad en crisis, una

impronta lejana de sus fuentes y vectores originarios, distanciada de su propia esencia, transfigurada al punto de diluir el espíritu moderno en un estado 'lisérgico', capaz de articular versiones alteradas, esquizofrénicas, mutables, y todas válidas, de un sujeto que no encaja en el mundo al cual ha sido arrojado.

Este tratamiento resulta ilustrativo del tiempo crítico que se describe en los cuentos de Ribeyro. En ellos parece correr, a modo de flujo subterráneo, cierta concepción del mundo que Cristina Piña entiende característico de la tensión modernidad - posmodernidad:

un tiempo que sigue un derrotero antidialéctico –en el sentido de oponerse tanto al gesto de reconciliación de los opuestos en una síntesis superadora que cierre la oposición- y anticartesiano – en el sentido de desestimar la razón como sustento radical del sujeto-. Esto marcaría una transformación en la concepción de la escritura como en la del sujeto y el lenguaje. (Piña:2008)

*Silvio en el rosedal* y *Solo para fumadores* son dos relatos que abordan la razón de ser de los personajes ribeyrianos y que describen su exploración del sentido de la vida. En el primero la búsqueda marca el derrotero, en el segundo la ausencia de una respuesta se ha integrado perfectamente al derrotero cotidiano.

En *Silvio en El Rosedal* el protagonista es un soltero de cuarenta años que hereda El Rosedal, una ejemplar hacienda en el valle de Tarma. Al tomar

posesión de su nuevo dominio, Silvio descubre que el rosedal que da nombre al lugar está dispuesto y sembrado conforme a un orden que entiende oculto, místico, cifrado.

¿Que podía significar eso? ¿Quién había dispuesto que las rosas se plantaran así? Retuvo el dibujo en la mente y al descender lo reprodujo sobre un papel. Durante largas horas estudio esta figura simple y asimétrica, sin encontrarle ningún sentido. (III: 135)

El jardín se extiende ante Silvio como una analogía del mundo por descifrar. Ignora su principio y su propósito, lo estudia como queriendo saber las claves de la vida, pero todas las respuestas “lo remitían a la incongruencia” y acaban acentuando la incógnita con respecto a sus días.

Seguía siendo un solterón caduco, que había enterrado temprano una vocación musical y seguía preguntándose para qué demonios había venido al mundo. (III: 130)

En cierto momento, Silvio cree ver en la organización del jardín las figuras que deletrean la palabra RES en el alfabeto Morse, pero se ve frustrado cuando procura descifrarla. La acepción latina lo remite a ‘cosa’ y su desconcierto aumenta: “Hizo entonces una lista de lo que le faltaba y se dio cuenta que le faltaba todo” (III: 138).

La preocupación de Silvio por entender el orden del jardín no es sino una extensión del vacío y la rutina en que está sumida su vida. Al pensar el jardín en clave filosófica, Silvio piensa en la razón de ser de sus días, pues los momentos de mayor interés por el misterio coinciden con sus peores momentos de insatisfacción: “La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar”. (III:139)

Un poco después, descubre que RES significa ‘nada’ en catalán y concluye que el secreto de la vida es que todo termina en la nada:

Durante varios días vivió secuestrado por esta palabra. Vivía en su interior escrutándola por todos lados, sin encontrar en ella más que lo evidente: la negación del ser, la vacuidad, la ausencia. Triste cosecha para tanto esfuerzo, pues el ya sabía que nada era él, nada el rosedal, nada sus tierras, nada el mundo. (III, 142-43).

Pero al final Silvio consigue tranquilidad de espíritu cuando reconoce que, en realidad, la desordenada confusión del jardín no oculta ningún plan secreto:

Silvio trató otra vez de distinguir los viejos signos, pero no veía sino confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas. En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco (...) se sintió sereno, soberano (...) Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie,

en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor. (III: 147)

Silvio logra reconciliarse con la vida abandonando la vana búsqueda de un significado y aceptando su aparente falta de propósito. Se da cuenta de que la vida no necesita tener un sentido para ser soportable y hasta para proporcionar satisfacción.

El dueño de El rosedal es otro antihéroe no integrado al cauce de los tiempos. Es hijo de un inmigrante italiano (de por sí un descolocado entre dos tierras, la italiana y la limeña, y que se hace más extranjero y extraño en la sierra de Tarma), fue obligado a trabajar largas horas en la ferretería de su padre, dejando de lado el desarrollo de sus capacidades sociales con otros ciudadanos y, ciertamente, también con las mujeres. Silvio observa pasar su vida sentado en una esquina.

Más que un comentario escéptico sobre el trabajo y el amor, "Silvio en El Rosedal" es la historia de un hombre que busca la realización personal en esferas para las cuales carece de aptitud temperamental (...) Tampoco está capacitado para la vida social (...) sufre de una inmadurez emocional que le impide entablar relaciones normales con otras personas. En efecto, como lo sugiere el hecho de que siga opciones dictadas por el oráculo que es el rosedal, su error consiste en que implícitamente sucumbe a la presión social y, en lugar de ser fiel a su propia naturaleza,

intenta modelar su vida sobre conceptos y convenciones de lo que constituye la felicidad. (Ortega 1985:133).

La serenidad que alcanza Silvio al final del relato parece ser el puerto de arribo tras un largo viaje existencialista, pues llega a aceptar que jamás será un gran violinista, o un violinista con audiencia, que su jardín de rosas no guarda ningún misterio y que lo mejor que puede hacer es tomárselo a la buena. Como si de todas las respuestas que recavó a lo largo de su odisea hubiera decidido quedarse con la del floricultor, cuando Silvio le preguntara por primera vez por el rosedal.

El muchacho le dijo simplemente que él se limitaba a reponer y resembrar las plantas que iban muriendo. Siempre había sido así. Su padre le había enseñado y a su padre su padre (III: 140)

La historia de Silvio es más que otra historia del desencanto, es también el primer capítulo de una postura ante el mundo que se cierra en *Solo para fumadores*, donde el protagonista ya no se preocupa por dar con las claves de la vida, sino que dota a sus días de otro sentido, en este caso: fumar.

La narración ha sido leída sobre todo como un relato testimonial<sup>21</sup>, pero inserto como está en un libro de cuentos y no en la producción del autor referida específicamente a su biografía o sus reflexiones personales (su diario *La tentación del fracaso*, *Prosas apátridas* o *Los dichos de Luder*), enfrentamos este texto como otro relato breve.

---

<sup>21</sup> Elmore(2002), Oviedo (1996), Ortega (1985), Kristal (1984). Ver bibliografía.

El fumador del cuento hace un repaso de sus días a partir de sus cigarrillos, pero esta premisa se diluye conforme pasan las páginas pues pronto descubrimos que su vida y sus cigarrillos tienen el mismo peso específico.

El fumar se había ido ya enhebrando con casi todas las ocupaciones de mi vida. Fumaba no solo cuando preparaba un examen sino cuando veía una película, cuando jugaba al ajedrez, cuando abordaba a una guapa, cuando me paseaba solo por el malecón, cuando tenía un problema, cuando lo resolvía. Mis días estaban así recorridos por un tren de cigarrillos, que iba sucesivamente encendiendo y apagando y que tenían cada cual su propia significación y su propio valor. (IV: 18)

El relato se estructura como una sucesión de peripecias que el protagonista debe poner en marcha para surtirle de cigarrillos y mantener activa su cada vez más adictiva afición por fumar. El relato está enfocado y construido desde el consumo de cigarrillos, pero los datos biográficos del personaje no son datos laterales o secundarios, por el contrario, descubrimos que las acciones de su biografía y su pasión se fundan en el acto mismo de fumar y nada, ninguna otra cosa, llega a ocupar el lugar metafísico que le asigna el narrador.

El personaje es consciente de que fumar se ha convertido en un vicio que incluso le resulta perjudicial, reconoce que su autoestima y dignidad muchas veces se ven melladas a causa de su vocación de fumador, pero jamás se aparta del cigarro, como jamás se plantea la idea de una vida distinta y sin

tabaco. Y es que el cigarrillo es causa y efecto para él, el motor de sus días, el aliciente de su trabajo, el soporte de sus desdichas. Casi se configura como una especie de tótem identitario y vital.

¿Qué me daba el tabaco, entonces, a falta de placeres sensoriales o espirituales? (...) Era el objeto en sí el que me subyugaba, el cigarrillo, su forma tanto como su contenido, su manipulación, su inserción en la red de mis gestos, ocupaciones y costumbres cotidianas (...) Como todo hábito se había agregado a mi naturaleza hasta formar parte de ella, de modo que quitármelo equivalía a una mutilación (...) me procuraba un sentimiento de calma y de bienestar difuso. (IV: 36)

El cigarrillo es la pregunta y la respuesta que persigue Silvio, desprovistos de los aparatos generadores de sentido, solo queda reinventarse y refundarse a partir de nuevos mitos ya no instaurados sobre la base de un colectivo, sino sobre la base de uno mismo. El escepticismo lo ha teñido todo de esa aura metafísica y trascendente del sujeto y su propósito; si la utopía se marchitó, si el futuro no es mañana sino ahora, el sujeto se articula a partir del descompromiso gregario, teniéndose a sí mismo y su presente como la utopía que está realizándose, el ser-ahora de Vattimo todos los días de la semana.

Si en *El malestar en la Cultura* Freud se refiere a un superyó que intenta corregir lo que el programa de la cultura no ha podido, en la impostación ribeyriana el superyó ya no se nutre de renunciaciones sino que insta al sujeto a un goce autista y sin freno por medio de una fetichización de bienes y objetos

que, a la vez, arrasa con las particularidades y retorna correlativamente en diversos tipos de segregación y fundamentalismos. Ante el desfallecimiento de los ideales aparecen otras instancias que le confieren al sujeto un falso ser. El personaje del fumador declara sin tapujos, "Soy adicto, soy fumador" y esto lo instala en una posición que le permite cauterizar las interrogaciones sin respuesta en torno a la vida.

Si el nihilismo de Nietzsche se sintetiza en la muerte de Dios, el nihilismo heideggeriano descansa en la pérdida de sentido, el sin sentido del modo de ser y vivir el mundo. De esta manera, el sujeto, el "ser-ahí", sería una totalidad hermenéutica que interpreta símbolos solo para evadirse del vacío. A eso se dedica Silvio y eso se desprende de las peripecias del fumador, antihéroes que descartan el centro copernicano del mundo moderno para desplazarse voluntariamente a los bordes, donde es posible recuperar la mortalidad y, por ende, siguiendo a Bauman (2005), la libertad. Una libertad individual, mortal, con fecha de caducidad, pero capaz de ofrecer una experiencia puntual, restringida, epifánica, a manos del mismo sujeto y no de los dioses modernos inventados por el hombre.

## Conclusiones

El antihéroe es el personaje que no encuentra en el mundo que lo rodea, las herramientas para su desarrollo cabal, puesto que el discurso que rige a los demás no se corresponde con los valores y principios fundamentales que rigen su vida y su manera de concebir la realidad.

Podemos leer esta crisis del personaje en relación con la crisis del discurso moderno. La Modernidad, entendida como un proyecto que vislumbraba en la razón una base indiscutible para el éxito del ser humano, fracasa y se ingresa a un período en el que el orden es relativo y los valores cambiantes: nuestra realidad contemporánea es un espacio de poca seguridad y adscripción a los valores sólidos y cimentados en una hegemonía racional. Sin embargo, no tratamos de afirmar que se limitan a nuestra dicotomía contemporánea, sino que el antihéroe se ha ido forjando también en períodos previos. Destaca, por ejemplo, el Romanticismo, en el que el antihéroe adquiere una característica substancial: el individualismo y la concepción de un yo que no se corresponde con el mundo hegemónico.

Por otro lado, es interesante observar que existe una correlación entre los períodos en que la cultura era más coherente con un discurso unificador como la Edad Antigua –específicamente el período griego mítico, arcaico que luego adaptarán los romanos- y la Edad Media, en lo concerniente al discurso cristiano. La realidad de la ideología cultural y política ha generado modelos de héroes que la literatura ha reflejado, naturalmente.

Así, la ruta hasta el héroe de la modernidad ha atravesado distintas estaciones: desde el héroe épico, en todas sus variaciones y con todo lo que implica ser la encarnación de unos ideales colectivos, pasando por el héroe del romanticismo, cuyo papel tiene que ver más con una actitud individual y de proceso personal, hasta el personaje realista de la segunda mitad del XIX, cargado de valores positivos y porfiando por dar cuenta de una sociedad que debe cambiar para mejor; en forma de pícaro, de caballero andante, de pirata o de científico alucinado, cada héroe ha sido la síntesis y el representante mayor del espíritu y los valores de su época. A través de ellos podría construirse una historia de las miserias y las venturas del hombre.

En los personajes de Julio Ramón Ribeyro, encontramos un destino cerrado, limitado: no podrán cruzar el fracaso para triunfar, puesto que su relación principal con el fracaso es su incapacidad de adaptarse a los cambios, de adaptarse al tiempo que desestabiliza sus valores: la aristocracia y el abolengo ante un creciente orden burgués e industrial (pensemos en el cuento de *los roperos, el espejo y la muerte*). La ingenuidad es un elemento que recorre a muchos de los personajes de Ribeyro, puesto que los hace apostar por el sistema muchas veces, pero desde sus principios caducos, fracasando con la visión pragmática de muchos de sus contemporáneos (pensemos en el ingenuo Aníbal Hernández de *Espumante en el sótano*). De este modo, la peculiaridad de sus costumbres y el esquema axiológico y ético de estos personajes son contrastados con ironía pudiendo ridiculizarlos.

Si hiciéramos el ejercicio peculiar de encontrar lo heroico en el mundo ribeyriano, si operáramos por contraste a lo que padecen sus personajes,

hallaríamos que quizá el prototipo victorioso para esta modernidad en crisis sea la figura del cínico. Un sujeto que, como lo entiende Sloterdijk (2003), está al tanto de la disonancia existente entre la mascarada ideológica y la realidad llana y terrena, pero que insiste en llevar la máscara porque es conveniente. Lo que separa a los personajes ribeyrianos del heroísmo es su incapacidad para notar esta distancia o, si acaso la notan, su inoperancia para tomar cartas en el asunto o hacer algo al respecto. En este marco de juego la ingenuidad no existe y los antihéroes ribeyrianos son ingenuos. El cínico conoce de sobra la falsedad, sabe que el bien común ha trocado en bien particular, que lo que antes se conjugaba en clave de 'nosotros' ahora funciona en clave de 'yo'. El cínico sabe que siempre hay un interés detrás y despliega lo necesario para no ser el perjudicado. El cínico es capaz de jugar con el sistema, de adaptarse y transformarse. Los antihéroes de Ribeyro no conciben esta lógica.

Así, irremediablemente caen sus valores familiares, pero ello evidencia, como destaca Ortega (1985), la crisis en los valores actuales, la fragilidad del sistema como lo conocemos. En ese sentido, la falta de adaptabilidad es una característica notoria en los personajes de Ribeyro. Eso no los convierte de ningún modo en rebeldes y cuestionadores del sistema, sino que son el rezago de una realidad caduca. El personaje de Don Diego en el cuento *El marqués y los gavilanes*, acaba sus días escribiendo la misma frase inicial página tras página, intentando dar forma a la obra que habrá de desprestigiar para siempre a los Gavilán y Aliaga, esos representantes del nuevo orden de las cosas. Es la obsesión de una mentalidad que no puede librarse de su fijación con la grandeza pasada y acomodarse con la pérdida de esa grandeza. El

único que sí se encuentra inserto en el sistema es la figura del intelectual, pero en el universo de Ribeyro no se emancipa, sino que termina sumido en la inoperancia.

Los personajes de Ribeyro evidencian una tendencia al aislamiento ante el embate de una modernidad que acaba dejándolos sin piso firme. Varios relatos presentan a personajes que, movidos por sus obsesiones o inoperancias, acaban perdiendo el contacto con los otros y con la realidad a través de una situación turbulenta de clave íntima. Es decir, se trata de personajes que ven afectado su entorno personal, que se reconocen sin habilidades, pero no obstante inician una empresa marcada por la evasión como estrategia de supervivencia.

El Yo es otro elemento afectado. La fragmentación del Yo es notable en el contexto de los personajes ribeyrianos. El yo que se construye, se articula de diferentes formas, pero siguiendo las pautas propias de su contexto. Esta situación es la que los personajes ribeyrianos no comprenden: he ahí la razón de su desazón; por ello, quedan relegados en el proyecto de realización moderna. Esto lo observamos en el ejemplo de Matías, el profesor de historia, de *El profesor suplente*. Este construyó un Yo idealizado; sin embargo, no se adapta a la construcción de su ideal y cuando se concreta en la vida real, no quiere asumirlo, como un autoengaño que lo envuelve en esa máscara que es su trabajo como cobrador, que deseaba superar. Matías es un antihéroe porque ha sido puesto a actuar en un tiempo equivocado para forjarse a sí mismo como un héroe. El héroe ya no mueve más al mundo, es el mundo el que dispone de ellos.

*Una medalla para Virginia* nos presenta a sujetos aparentemente constituidos por un sólido relato que les otorga integridad o estabilidad dentro de su espacio local, pero que en el fondo muestra a personas que se deslizan entre múltiples pulsiones, comúnmente contradictorias. La sociedad contemporánea, con la proliferación de lenguajes y dialectos se impone en la construcción del sujeto. En otra dimensión, la de un lenguaje hermético y casi indescifrable, el personaje de *La Insignia* recrea estas posibilidades extremas (nos recuerda la idea del “ser ahí” de Vattimo).

Por otro lado, la dimensión de un lenguaje hermético –y no tratado en la comunicación- nos permite hablar también de otra dimensión que atraviesan a los personajes de Ribeyro: el sentido de la vida. Un ejemplo destacado es Silvio, el dueño de El Rosedal. Logra encontrar un punto de reconciliación con su vida, abandonando una búsqueda de sentido, retirado en el campo. Se da cuenta que la vida no necesita un propósito y encontró la paz, interpretando su violín para nadie, creyendo haber logrado la mejor de sus interpretaciones. De este modo, se trata de algo más que un desencanto, se otorga nuevo sentido que es uno no acorde a lo esperado, porque supone el abandono de la búsqueda, un refugio que se evidencia también en el personaje de *Solo para fumadores*, en el cual el protagonista no se preocupa por la vida en sí, sino por otro gran sentido: fumar.

El espacio en que se desarrolla la cuentística de Julio Ramón Ribeyro es primordialmente el ámbito urbano. De allí que su contraste con el ámbito rural se vea relacionado con una caracterización idealizadora; es decir que los

espacios rurales se encuentran a salvo de los problemas que la ciudad tiene. Es como un paréntesis para el refugio de estos personajes. Pensemos en el claro ejemplo de *Silvio en el Rosedal*.

Los personajes de Ribeyro se retrotraen al mundo moderno. No pueden ingresar con su sistema de valores y sus modos de afrontar la realidad. Un halo de ironía los persigue, los marginaliza. Por ello, son antihéroes, por su condición general de exclusión, en el que se nos permite ver la crisis de nuestro orden social y cultural.



## Bibliografía

- AGUIRRE, Joaquín  
1996 Héroe y sociedad. El tema del individuo superior en la literatura decimonónica. *Especulo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 3.  
Disponible en:  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/phandke.html>
- ANDERSON, Perry  
2000 Los orígenes de la postmodernidad. Barcelona: Anagrama.
- ANGULO, Yolanda  
2005 La esencia de vidrio. Modernidad y Postmodernidad. *Coloquio de los perros*. Revista española de Literatura y Cultura. Número 13.
- APPADURAI, Arjun  
2001 La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización. Montevideo: Trilce.
- ARGULLOL, Rafael  
1999 El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo. Madrid: Taurus.
- AUERBACH, Erich  
1950 Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental. México: Fondo de Cultura Económica.
- AUGÉ, Marc  
1996 Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.
- BAL, Mieke  
1999 Teoría de la narrativa. Madrid: Cátedra.
- BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez  
1997 La semilla inmortal. Barcelona: Anagrama.
- BAJTÍN, Mijail  
1993 La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. México: Alianza Universidad.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando  
1995 La Hagiografía como género literario en la Edad Media. Universidad de Oviedo. Fondo Editorial.
- BAUMAN, Zygmunt  
2005 Ética posmoderna. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BÁRCENA, Fernando

- 2001 El desencanto del humanismo moderno (reflexiones sobre la identidad contemporánea). *Aldea mundo*. Número 10.
- BERGER, P. y Luckmann, T.  
1997 Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. Las orientaciones del hombre moderno. Barcelona: Paidós.
- BERMAN, Marshall  
2006 Todo lo sólido se desvanece en el aire. México, DF: Siglo XXI
- BIRNBAUM, Antonia  
2004 Nietzsche: las aventuras del heroísmo. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- BONET M., Carmelo  
1958 El realismo literario. Buenos Aires: Editorial Nova.
- BURGOS, Fernando  
1985 La novela moderna hispanoamericana. Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad. Madrid: Orígenes.
- BURKE, Edmund  
1985 Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello. Madrid: Tecnos.
- BRUNNER, José Joaquín  
1992 América Latina: cultura y modernidad. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Grijalbo
- CABREJOS de Kossuth, Irene.  
2004 Cuando Ribeyro hace reír: el humor en Relatos santacrucinos, "Solo para fumadores" y "Ausente por tiempo indefinido". *Revista de crítica literaria latinoamericana*.
- CABREJOS de Kossuth, Irene.  
1997 Julio Ramón Ribeyro: poética, evolución narrativa y temática. *Lienzo*. 18.
- CAIRNS, Trevor.  
1992 Caballeros medievales. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAMPBELL, Joseph  
2005 El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARLYLE, Thomas  
1941 Lo heroico en la historia. Madrid. Perlado.
- CARRILLO, Sonia Luz  
1999 "Ribeyro y su público". *Alma Mater*. 17.
- CASTILLA del Pino, Carlos (Comp.)

- 1989 Teoría del personaje. Madrid: Alianza Editorial.
- CISNEROS, Adolfo  
1998 Alegatos de la modernidad en Julio Ramón Ribeyro. *Romance Languages Annual IX*. 444–47.
- COCIMANI, Gabriel  
2005 Los mitos de la postmodernidad. *Revista Comunicación*. 13.2. Instituto Tecnológico de Costa Rica. 35-46.
- CULLER, Jonathan  
2000 Breve introducción a la teoría literaria. Barcelona: Crítica.
- D'ANGELO, Lucía  
2006 Don Giovanni de Mozart. Mito e interpretación del donjuanismo masculino. Antroposmoderno.  
Disponible en:  
[http://www.antroposmoderno.com/antroposmoderno/articulo.php?id\\_articulo=926#](http://www.antroposmoderno.com/antroposmoderno/articulo.php?id_articulo=926#) (fecha de consulta: 3 de mayo de 2006)
- DE COZAR, Rafael  
2004 Los atributos del héroe en la narrativa de Arturo Pérez Reverte. Polo Académico Internacional sobre la Narrativa de Arturo Pérez Reverte. Hemeroteca Universidad de Sevilla. Febrero 2004 (en línea).  
Disponible en: <http://www.icorso.com/phemero16.html> (fecha de consulta: 23 de abril 2006)
- DELGADO, Washington.  
1995 Julio Ramón Ribeyro en la generación del 50. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. 26. 133- 147.
- DEMURGER, Alain  
1990 Auge y caída de los Templarios 1118-1314. Barcelona: Martínez Roca.
- DEUTSCHER, Isaac  
1993 "Las raíces de la burocracia". En: Herejes y renegados y otros ensayos. Barcelona: Anagrama.
- ELIADE, Mircea  
2000 Aspectos del mito. Barcelona : Paidós.
- ELMORE, Peter  
2002 El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- FERNÁNDEZ- RETAMAR, Roberto.

- 1976 La contribución de las literaturas de la América Latina a la literatura universal en el siglo XX. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 2.4. 17-29.
- FIZ, Marchán  
1992 La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del estructuralismo. Madrid: Alianza Editorial.
- FRIEDRICH, Hugo.  
1974 La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días. Barcelona: Seix Barral.
- FUENTES, Carlos  
1972 La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mórtiz.
- GARCÍA GUAL, Carlos.  
2003 Diccionario de mitos. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- GRACIÁN Y MORALES, Baltasar.  
1980 El Héroe y El Discreto. Madrid: Espasa-Calpe.
- GIDDENS, Anthony  
2000 Modernidad e identidad del yo. Los contornos de la modernidad reciente. En: Anthony Giddens. *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península.
- GUBERN, Román  
2002 Máscaras de ficción. Barcelona: Anagrama.
- GÜICH, José y Sustí, A.  
2007 Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano modern. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- HABERMAS, Jurgen  
1989 El discurso filosófico de la modernidad. Buenos Aires: Taurus.
- HABERMAS, Jurgen  
1988 "Modernidad: un proyecto incompleto". En Hal Foster (ed.) *La postmodernidad*. México: Cairos. 63-80.
- HARVEY, David  
1990 La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Buenos Aires: Amorrortu.
- HATZFELD, Helmut  
1973 Estudios sobre el barroco. Madrid: Gredos.
- HEIDEGGER, Martin  
1970 Carta sobre el humanismo. Madrid: Taurus.
- HIGA, Augusto

- 1993 El contexto urbano de Ribeyro. *La casa de cartón de OXY*.1. 42-47.
- HIGGINS, James  
1991 Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HOPKINS, Eduardo  
2002 Convicciones metafóricas. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HUME, David  
2002 Tratado de la naturaleza humana. 3ª Edición. Madrid: Tecnos.
- JAMESON, Fredric  
1991 Postmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío. México: Siglo XXI.
- JITRIK, Noé  
1997 Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- 2001 Los grados de la escritura. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- KRISTAL, Efraín  
1984 El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 10. 20.
- KRISTEVA, Julia  
1981 El texto en la novela. Barcelona: Lumen.
- KUNDERA, Milan  
1994 El arte de la novela. Barcelona: Tusquets.
- LECHNER, Norbert  
1981 Estado y política en América Latina. México: Siglo XXI.
- LIPOVETSKY, Gilles  
1992 La era del vacío. Barcelona: Anagrama.
- LÚKACS, György  
1971 El alma y las formas y teoría de la novela. México D.F.: Grijalbo
- LYOTARD, Jean-François  
1998 La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Trad. de Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- MAFFESOLI, Michel

- 1991 El tiempo de las tribus. Barcelona: Icaria.
- MAGRIS, Claudio  
2001 Utopía y desencanto. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍNEZ, Horacio G.  
2000 Apuntes sobre el "mito del héroe" en psicoanálisis. *Acta psiquiátrica y psicológica de América Latina*. 46. 4.
- MATAMORO, Blas  
1992 El lugar del héroe. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 386. p 408-415.
- MAY, Rollo  
1992 La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo. Barcelona. Paidós.
- MINARDI, Giovanna  
1993 El arte poética de Julio Ramón Ribeyro. *La casa de cartón de OXY*. 1. p. 20- 25.
- MORENO Casarrubios, Rafael  
1985 El desencanto en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Tesis (Br.) PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Mención: Lengua y Literatura
- MONTERO, M.  
1994 " La cultura en el siglo XX". En: Paredes, A (coord.). *Historia universal contemporánea*. Madrid: CEES.
- MONSIVÁIS, Carlos  
2000 Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Anagrama.
- NIETZSCHE, Friedrich  
1980 El origen de la tragedia. Madrid: Alianza Editorial.
- OLIVA Serrano, Jesús y María Rivera Escribano  
2003 Utopías y sentidos de habitar la ciudad dispersa. Cuadernos de Antropología-Etnografía. Las culturas de la ciudad. Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián.
- ONETTI, Juan Carlos  
1975 Réquiem por Faulkner y otros artículos. Montevideo: Arca-Calicanto.
- ORTEGA, Julio.  
1988 Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura. México D.F.: FCE.
-

- 1997 El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina. México: Fondo de Cultura Económica.
- 
- 1985 Los cuentos de Ribeyro. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 417. 128–45.
- OVIEDO, José Miguel
- 1996 “La lección de Ribeyro”. En: César Ferreyra (ed.) *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PAZ, Octavio
- 1974 Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral.
- PINEDA Botero, Álvaro
- 2006 Del mito a la postmodernidad. En: Dossier del programa Novela colombiana. Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.  
Disponible en:  
[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/pineda\\_mito/introduccion.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/pineda_mito/introduccion.htm) (fecha de consulta: 14 de octubre de 2006)
- PIÑA, Cristina
- 2008 Literatura y (post)modernidad. Buenos Aires: Editorial Biblos. Teoría y Crítica.
- POLLOCK, Griselda
- 1988 Vision and Difference. *Feminity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge.
- PORTOCARRERO, Gonzalo
- 1995 Modernidad, postmodernidad: el debate sobre el carácter de nuestra época. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PRADA- OROPEZA, Renato
- 1989 “El estatuto del personaje”. En Prada Oropeza, Renato (Comp.) *La narratología hoy. Once estudios sobre el relato literario*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- PRAZ, Mario
- 1969 La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica. Venezuela: Editorial Arte.
- PROPP, Vladimir
- 1985 Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento. Madrid: Fundamentos.

- RADIGALE, Jaime  
1992 Música para un libertino. El mito de Don Juan en occidente. En: El mundo de la música. Barcelona: Editorial Corinto.
- RAMA, Ángel  
1987 Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI.
- RANK, Otto  
1961 El mito del nacimiento del héroe. Buenos Aires: Paidós.
- REIS, Carlos  
1996 Diccionario de narratología. Salamanca: Colegio de España.
- RIBEYRO, Julio Ramón  
1994 La palabra del mudo: cuentos 1952-1993. Cuatro volúmenes. Lima: Jaime Compodónico.
- 1975 Prosas apátridas. Barcelona: Tusquets.
- 2003 La tentación del fracaso: diario personal. Barcelona: Seix Barral.
- RODRÍGUEZ-LUIZ, Julio  
1984 La literatura hispanoamericana: entre compromiso y experimento. Madrid: Fundamentos.
- RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro  
2006 La narrativa colombiana de fin de siglo. De la estructura leve a la estructura compleja. En: Dossier del programa Novela colombiana. Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.  
Disponible en:  
[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/jar\\_narrativacol/intro.html](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_narrativacol/intro.html). (Fecha de consulta 14 de octubre 2006)
- SACO Noriega, Alicia  
1970 Cinco perspectivas en los cuentos de Ribeyro. Tesis (Br.) PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Sección Lengua y Literatura. 179 P.
- SANGUINETTI, Grazia.  
1968 Realidad, compromiso y literatura. Humanidades.2. 89-113.
- SAVATER, Fernando  
1982 La Tarea del Héroe (Elementos para una ética trágica). Madrid: Taurus.
- SARTRE, Jean-Paul

- 1999 El existencialismo es un humanismo. Barcelona: Edhasa.
- SASTRE, Alfonso  
1974 Anatomía del realismo. Barcelona: Seix Barral.
- SAYER, Derek  
1989 Capitalismo y modernidad: una lectura de Marx y Weber. Buenos Aires: Losada.
- SCHELER, Max Ferdinand  
1961 El santo, el genio, el héroe. Buenos Aires: Nova.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo  
2008 Cinco asedios al cuento peruano. Lima: Editorial Universitaria Ricardo Palma.
- SLOTERDIJK, Peter  
2003 Crítica de la razón cínica. Madrid: Siruela.
- 2004 El desprecio de las masas. Valencia: Pre-textos.
- TENORIO Requejo, Néstor  
1996 Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana. Lima : Arteidea.
- TORO, Alfonso de (ed.)  
1997 Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica. Madrid : Iberoamericana.
- TRIVINO, Gilberto y Edson FAUDEZ  
2002 La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana. *Acta lit.*. [online]. 2002, no.27 [Fecha de consulta: 1 Junio 2006], p.23-42.  
Disponible en:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482002002700003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482002002700003&lng=es&nrm=iso)
- TUNK, Eduard Von  
1964 "El mundo espiritual de la antigüedad y la Edad Media". (Vol. 1). Historia universal de la literatura. Traducción de Dolores Sánchez de Alev. Madrid: Revista de Occidente.
- VALERO, Eva María  
2003 La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro. Alicante: Universidad de Alicante.
- VATTIMO, Gianni.  
1990 La sociedad transparente. Barcelona: Paidós.
-

1992 Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Barcelona: Paidós.

VAZQUEZ DE PARGA, Salvador

1983 Héroes de la aventura, Barcelona, Planeta.

VILLEGAS, Juan

1978 La estructura mítica del héroe. Barcelona, Planeta.

WACH, Joachim

1967 El estudio comparado de las religiones. Buenos Aires: Paidós.

WELLMER, Albrecht

1988 "La dialéctica de modernidad y postmodernidad". En: Josep Picó (comp.) *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.

ZIZEK, Slavoj.

2003 La metástasis del goce: seis ensayos. Barcelona: Paidós.

