

Universidad Santo Tomás



La tensión ordinario-extraordinario en clave de lo grotesco en seis cuentos de Julio

Ramón Ribeyro

Carlos Salgado

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Estudios Literarios

Facultad de Filosofía

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, D.C.

2016

La tensión ordinario-extraordinario en clave de lo grotesco en seis cuentos de Julio

Ramón Ribeyro

Carlos Salgado

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Estudios Literarios

Director de Tesis

Jorge Iván Parra.

Universidad Santo Tomás

Facultad de Filosofía

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, D.C.

2016

Tabla de contenido

Introducción	4
CAPÍTULO I.....	12
Otro registro en la narrativa de Robeyro.....	12
CAPÍTULO II	24
El Grotesco.....	24
La aparición de lo grotesco.....	24
Un nuevo estilo.....	26
Lo grotesco y la caricatura	29
¿Qué provocaría psíquicamente lo grotesco?.....	32
Incursión del grotesco en la literatura	34
CAPÍTULO III.....	39
Ejemplos de la tensión ordinario/extraordinario en clave de grotesco.....	39
“La vida gris”, la vida grotesca	39
“La huella” (1952). El rastro de lo extraordinario.....	44
“El cuarto sin numerar” (1952) el grotesco onírico.....	47
“La careta” y el orden subvertido de lo que parece ser. la teoría del carnaval en un cuento de Ribeyro.....	59
“Los cautivos”. Lo ordinario subraya lo extraordinario.....	76
“La piedra que gira”. (En los límites del absurdo)	81
Conclusiones	92
Bibliografía	94

Introducción

En esta revisión de los cuentos que son lo más característico y prolijo de la obra del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, pretendemos ahondar en el hallazgo del Grotesco imágenes de esta categoría encontradas en algunos de sus cuentos contenidos en *La Palabra del Mudo*. Peter Elmore¹ en *El Perfil de la Palabra* recalca en la apreciación sobre el género que privilegia esta observación del autor para hacer un examen de la sociedad:

En el corpus del autor, sin embargo, la novela no es el vehículo privilegiado para la representación artística de una experiencia urbana que se advierte fragmentada, dinámica y en crisis (...), Ribeyro no recurrió fundamentalmente al fresco de la novela, sino al mosaico compuesto por narraciones cortas (Elmore., 2002, pág. 21).

El cuento privilegia entonces la representación a la cual Ribeyro más se inclinó, las imágenes encontradas en sus narraciones cortas dan cuenta de una crítica, que preciso, se vale del talante *grotesco* en la designación que hace Mijaíl Bajtín en su estudio sobre La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento². El planteamiento de la tesis se centra en hallar vestigios, huellas de esa cosmovisión carnavalesca en una selección de cuentos de Ribeyro, sobre todo en aquellos que se presten a la comicidad, en clave de sátira o ironía y que evidencien una lectura de lo extraordinario, característica esencial de lo grotesco. (Para efectos de concordancia, en adelante se hará referencia a esta característica ligada al concepto de grotesco). Con respecto de Bajtín y el estudio del carnaval éste hace una verdadera taxonomía de la risa, y la sitúa como base de las

¹ Peter Elmore. Nació en Lima en 1960. Es licenciado en literatura por la Universidad Católica del Perú; obtuvo el doctorado de su especialidad en la Universidad de Texas en Austin. En 1984, como becario del British Council, siguió estudios en Londres. Es autor de ensayos, novelas y obras de teatro. Actualmente es profesor asociado de literatura latinoamericana en la Universidad de Colorado, en Boulder.

² El presente trabajo está realizado con base en Bajtín, Mijaíl. (1971). La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. Barral Editores. Barcelona, España.

tradiciones carnavalescas; y agrega que con el pasar del tiempo esta risa jocosa y alegre deja poco a poco de serlo ya que comienza a predominar en la tradición literaria en lugar de la plaza pública: "...sufre una transformación muy importante. La risa subsiste, por cierto; no desaparece (...) pero en el romanticismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo" (Bajtín, 1971, pág. 40). Es por lo anterior que en Ribeyro esa risa atenuada se muestra en ironía, burla y sobre todo a crítica.

En la misma obra de Bajtín se recogen definiciones de lo grotesco pasando por diferentes etapas; desde la más remota antigüedad (análisis de estatuillas de terracota) hasta una definición de lo grotesco que se articula con el propósito de este trabajo, la definición es de Fiedrich Schlegel, *conversación sobre la poesía*, 1800:

...es la forma más antigua de la fantasía humana (...) lo considera la mezcla fantástica de elementos heterogéneos de la realidad, la destrucción del orden y del régimen habituales del mundo, la libre excentricidad de las imágenes y *la sucesión del entusiasmo y la ironía* (Bajtín, 1971, pág. 43).

Si trocáramos la palabra *fantástica* por *extraordinaria* estaríamos en el orden perfecto de alineación de conceptos con uno de los objetivos de este trabajo, desvincular el apelativo fantástico de los cuentos de Ribeyro, Jesús Roderó, en *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro* (Roderó, 1999) lo circunscribe en el cuento neo-fantástico.

...Sin embargo, hay un elemento en este relato -Doblaje, 1955- que distorsiona toda la trama de la interpretación fantástica de Todorov: el final del mismo, donde la oscilación o duda en la interpretación de los hechos se despeja para dar paso a una problematización de la realidad a través no ya de la duda, sino de la irrupción de lo inverosímil en la realidad cotidiana. Esta

irrupción provoca una recusación mutua de realidad e irrealidad, con lo que el relato se situaría más cerca del modo neofantástico que del fantástico puro de Todorov. (Rodero, 1999)

Revisar la categoría es desde luego importante, incluso en los cuentos más salidos del orden natural, ya que aquel concepto de lo fantástico en algunos cuentos de Ribeyro tendría un carácter más afín con la literatura del Siglo XIX, eso por una parte; y por otra, las características y la dialéctica que conserva el cuento como crítica a la sociedad, una especie de *ridiculización del mundo*. Es una crítica contra el mundo perfecto y acabado como menciona Bajtín parafraseando a Jean Paul y añade que lo perfecto es aniquilado como tal por el humor.

Jean Paul Fiedrich Richter - añade Bajtín- subraya el radicalismo de esta posición: gracias al humor cruel, el mundo se convierte en algo exterior, terrible e injustificado, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor (Bajtin, 1971, pág. 44).

Es importante recalcar que al presentar los cuentos con características a lo que nos referimos como extraordinario, o como grotesco es porque hemos encontrado en ellos ese rasgo de lo salido del orden, de lo extraño; una salida de lo ordinario. Y que, para dar un giro de tuerca a este planteamiento de estudio literario, el fin está en girar los goznes de una nominación cómoda al hablar de cuentos fantásticos de Ribeyro, y que es preciso cerrar esa puerta y abrir la posibilidad de estudiarlos bajo el lente de lo grotesco, como ya se ha mencionado, con uno de sus principales atributos: lo extraordinario.

A propósito de esa evolución de lo grotesco que estudia Bajtín en la Edad Media y el Renacimiento, no olvidemos que el grotesco también fue estudiado por el Romanticismo y que esa línea de evolución, aunque según Bajtín es compleja, continúa en el siglo XX y puede estar desarrollándose en la más cercana actualidad:

Se pueden destacar –el grotesco- en dos líneas principales. La primera es el *grotesco* modernista (Alfred Jarry, los surrealistas, los expresionistas, etc.). Este tipo de grotesco retoma (en diversas proporciones) las tradiciones del grotesco romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas. La segunda línea es el *grotesco* realista (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc.) que continúa la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular, reflejando a veces la influencia directa de las formas carnales. (Bajtín, 1971, pág. 47)

Haciendo la revisión del grotesco en esta obra de Bajtín, él mismo hace la aclaración de que no hace una inmersión en el grotesco moderno, tema de gran valor para este trabajo. En este caso la valoración de Wolfgang Kayser es indispensable con la lectura de *El grotesco en la pintura y la literatura*, libro al que toma por referencia el crítico ruso sin compartir la totalidad de sus afirmaciones. Bajtín encuentra en la obra de Kayser una contradicción que tiene que ver con una definición sobre lo grotesco que da el teórico de literatura nacido en Alemania: “lo grotesco es la forma de expresión de *ello* (...) *ello* es la forma que gobierna el mundo, los hombres, sus vidas, sus actos” (Bajtín, 1971, pág. 49), para Bajtín tal definición es reducir los temas fundamentales de lo grotesco a esa fuerza desconocida del universo que gobierna al mundo como marioneta. Bajtín: “Kayser se refiere con frecuencia a la libertad de la fantasía característica del grotesco. Pero ¿cómo podría existir libertad en un mundo dominado por la fuerza extraña del *ello*?” (Bajtín, 1971, pág. 49).

No por esta apreciación y encuentro de contradicciones se debe prescindir de una teoría sobre el grotesco. Más aún es interesante comparar qué aportes de la obra de Kayser hace a la selección de cuentos de Ribeyro. Sin embargo, es en la obra de Bajtín y sus interesantes análisis sutiles que encuentro pie para vincular el grotesco con Ribeyro, sobre todo cuando dota a lo grotesco de una

funcionalidad que encontramos a la par con esta tendencia que pretendemos extrapolar a los cuentos ribeyrianos:

En realidad, la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. La necesidad se presenta históricamente como algo serio, incondicional y perentorio. En realidad, la idea de necesidad es algo relativo y versátil. La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humana, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. (Bajtín, 1971, pág. 50)

Esas posibilidades que según Bajtín pueden configurar nuevas interpretaciones de carácter aun científico, enmarcan el trabajo sobre el escritor peruano y el análisis de sus cuentos bajo el manto de lo grotesco.

Wolfgang Kayser desde el planteamiento en su trabajo *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, hace sumario de un cuento de Gottfried Keller que relata la historia de un aprendiz en el taller de un maestro fabricante de peines. Kayser resume el cuento que tiene la característica de ser bastante prolijo en descripciones, sin embargo el profesor alemán se da cuenta que el final del cuento las cosas cambian y los personajes al entrar en situaciones extrañas, no recurre a la palabra fantástico. De ahí Kyser nos aborda con una interesante pregunta:

¿Qué ha sucedido exactamente? Al comienzo nos habíamos reído con los arenques, los lápices, las estrellas fugaces, pero poco a poco la risa se ha convertido en una acongojada

sonrisa [...] la sonrisa se ha esfumado por completo. Nos hemos quedado perplejos, no sabemos sobre todo cómo debemos comprender los fracasos. (Kayser, 2010, pág. 21)

Kayser continúa con su incertidumbre que es la base del presente problema de investigación:

[...] Desde luego no es cómico ni se trata de sátira, pero tampoco es una tragedia: la cualidad de estos personajes y la cualidad de todo el acontecer dista mucho de esas categorías de interpretación. ¿Es entonces –pregunta Kayser- ya lo grotesco esto que tenemos ante nosotros? ¿Ha operado aquí Keller con la categoría de lo grotesco? (Kayser, 2010, pág. 21)

Kayser continúa corriendo el telón para hablar de esta palabra que:

parece haber sido arrastrada dentro de ese ovillo de palabras que se desgastan con enorme rapidez, palabras que quisieran expresar una buena cantidad de participación emocional, sin que su cualidad pueda ir mucho más allá de términos tan vagos como *extraño*, *inaudito*, *increíble...*” (Kayser, 2010, pág. 21).

El presente trabajo tiene por finalidad poner en relación algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro respecto a una precisión en su denominación, con un aparato teórico, que permita hacer una revisión más profunda de los mismos en cuanto a la dinámica de sus temas, para este estudio lo *grotesco* tiene principal relevancia, en tanto que se percibe en la obra de Ribeyro y que sobresale en su obra cuentística. Realizaremos una aproximación comparativa con la Obra de Mijaíl Bajtín y *la cultura de la Edad Media y el Renacimiento en la cultura popular* en el cuento *La careta* (1952); así mismo con la obra de Wolfgang Kayser *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, en relación con los demás cuentos. Dicho estudio ofrece luces suficientes para permitir hacer un trabajo paso a paso en cuanto a categorías propias que aparecen tanto en la teoría bajtiniana como en el desarrollo de algunos cuentos ribeyrianos que implican una especie

de crítica irónica a la sociedad: la risa, el carnaval, la máscara, lo extraordinario como característica esencial de lo grotesco.

En el relato corto, característico de Ribeyro, se puede ver un rasgo común: el realismo al que suscribe las narraciones; sin embargo, estos relatos constitutivos de *la palabra del mudo* tienden a mostrar unos personajes que se mueven en periferias, *comunes con historias poco comunes* que llevan al lector a advertir peripecias, giros imprevistos, situaciones en ocasiones rayanas en los límites de la realidad. Es así que tomaremos los personajes, veremos la problemática a la que están suscritos y seguiremos sus acciones para relacionar su resolución, su acción, su característica con lo que pueda conllevar a una crítica desde el cuento mismo. Sin embargo, ya Bajtin advierte sobre el hecho de encarar esta categoría en contextos diferentes a su estudio:

El grotesco es la forma predominante que adoptan las diversas corrientes modernistas actuales (...) pero es inadmisibles extender esta interpretación a las demás fases evolutivas de la imagen grotesca. El problema del grotesco y su esencia estética sólo puede plantearse y resolverse correctamente dentro del ámbito de la cultura popular de la Edad Media y la cultura del Renacimiento (...) Para comprender la profundidad, las múltiples significaciones y la fuerza de los diversos temas grotescos, es preciso hacerlo desde el punto de vista de unidad de la cultura popular y la cosmovisión carnavalesca; fuera de estos elementos, los temas grotescos se vuelven unilaterales, anodinos y débiles (Bajtin, 1971, pág. 52)

Es así que en el presente trabajo se ubican algunas categorías del carnaval expuestas por Bajtín para el análisis del cuento *La careta (1952)* y algunos de los cuentos de Ribeyro que devienen crítica a un sistema de valores impuesto por la modernidad. Y como el propio crítico literario ruso indicase en la introducción de la obra con la que se establece diálogo: “la sociedad humana es el ambiente donde se desarrolla el verdadero grotesco” (Bajtin, 1971, pág. 49). La

sociedad humana, cotidiana con sus historias son un verdadero fresco donde se establece la dialéctica entre el mundo carnavalesco y lo grotesco, y la narrativa cuentística hallada en *la palabra del mudo*; cuyo título apunta ya al tema en cuestión.

El análisis, si se puede llamar así, aunque preferimos nominar este ejercicio como una profundización en torno a algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro, parte de la curiosidad de entablar asociaciones aparentemente lejanas, estrechar vínculos entre imágenes distantes que susciten o que llamen a la focalización de los elementos mismos hallados en los cuentos. Por pequeños que sean, por anodinos que parezcan, requieren de la total atención para ampliar la dimensión de lo que el texto dice. El objetivo de esta tarea literaria es acrecentar el continuo movimiento dialéctico entre teoría y cuento, buscando ampliar posibilidades de interpretación, situándome en el lugar del lector que Gerard Genette propone realizando oficios transtextuales en su obra *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*.

Para lograr todo lo anterior el presente trabajo de investigación plantea tres capítulos: en el primero se hace valer el conflicto originado por la literatura fantástica y la necesidad de no denominar así la literatura ribeyriana. El segundo capítulo presenta lo grotesco como una opción. Antigua denominación que ha caído en desuso y cuyo tema ha sido tal vez tergiversado. El capítulo pretende poner sobre la mesa el grotesco de una perspectiva histórica y luego, su incursión en la literatura. Finalmente, en el capítulo tercero se exponen los ejemplos donde lo grotesco amparado por la tensión ordinario-extraordinario son más notorios. Se revisarán bajo la clave de lo grotesco seis cuentos del escritor peruano: *La vida gris* (1949), *La huella* (1952), *El cuarto sin numerar* (1952), *La careta* (1952), *Los cautivos* (1971) y *la piedra que gira* (1961). Todos los cuentos responden a la tensión ordinario-extraordinario y se someten a la revisión de lo grotesco.

CAPÍTULO I

Otro registro en la narrativa de Ribeyro

Es necesario para hacer los análisis de los cuentos ribeyrianos un deslinde de lo que comúnmente se ha llamado literatura fantástica. El catedrático Jesús Rodero³ advierte:

Como apuntan Rosemary Jackson, Irène Bessièrre y Ana María Barrenechea, la definición de Todorov es adecuada para ser aplicada a la literatura fantástica decimonónica (y no a toda), pero resulta francamente estrecha y limitada a la hora de tratar con narraciones actuales. De hecho, el mismo Todorov es consciente de ello y por eso, en la última parte de su estudio, intenta una explicación del funcionamiento de esta literatura neo fantástica a través de un breve análisis final de los trabajos de Kafka. (2000, p.78)

Como vemos, son varios los estudiosos (Rosemary Jackson, Irène Bessièrre y Ana María Barrenechea) en investigar este deslinde de la literatura fantástica y más en Ribeyro cuando lo encasillan en una narración ya sea fantástica o neo fantástica, categoría misma que llama a la revisión. Existen autores como el crítico alemán Wolfgang Luchting *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro* que caen en la fórmula de involucrar cuentos en la categoría de lo fantástico, cuando estaría más apropiado ponerlos en la vertiente de lo grotesco extraordinario, para lo cual encontramos más afinidad con la lingüista y crítica literaria Ana María Barrenechea⁴ quien hace un recuento crítico de las definiciones de Todorov y se detiene en afirmar la necesidad de la exploración de la narrativa actual en lo que refiere a lo que se ha venido llamando fantástico, o neo fantástico. Esto nos lleva a poner en consideración otros elementos importantes en la obra,

³ Jesús Rodero, senior lecturer spanish, universidad de Strathclyde. “del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro”. Revista Iberoamericana. Vol. LXVI, Núm. 190, Enero-Marzo 2000 , 73-91

⁴ Ana Maria Barrenchea. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. Revista Iberoamericana XXXVIII/80 (1972): 391-403

en este caso de Ribeyro y sobre todo de sus cuentos que apuntan a otra categoría distinta, movediza; escribe Barrenechea:

De acuerdo con Todorov, lo extraño en la literatura se presenta en las obras donde se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, *extraordinarios*, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos (Barrenechea, 1972)

Sin embargo, la clave de lectura de los cuentos ribeyrianos no anida sólo en lo extraño, ya que los mismos cuentos se leen con más enriquecimiento en clave extraordinario, esto como característica del ámbito grotesco que ampara los cuentos seleccionados en este trabajo. Dichos cuentos, registros de lo absurdo involucran a sus personajes y al lector, y desde ahí muestran una crítica a lo establecido. Por eso es importante leer varios cuentos en clave de lo Ordinario / Extraordinario, ya que estos cuentos no se amoldan a lo descrito por Todorov, y tampoco a lo que Jesús Rodero (1999) ha propuesto al inscribirla en lo neo fantástico, ya que volvemos de cierta manera a lo fantástico decimonónico, la única diferencia la establece el prefijo, y Ribeyro sale de las molduras, de los rótulos que en su momento quisieron proponer para su obra. Rodero termina concluyendo en su artículo que:

Otros críticos, como José Miguel Oviedo o Washington Delgado, han apuntado la existencia de esta vertiente fantástica en las narraciones de Ribeyro y le han adjudicado una procedencia borgiana o kafkiana. Sin embargo, ninguno de estos críticos da cuenta clara de en qué consiste esa vertiente fantástica y qué elementos definen las influencias apuntadas. Si bien sería posible rastrear esas influencias en Ribeyro, creo que es más justo inscribir sus relatos fantásticos en la línea neo fantástica común a gran parte de los escritores latinoamericanos contemporáneos. (Rodero, 2000)

Esta profundización busca esa vertiente a la que bien alude Rodero, pero no la ubica en el plano de lo fantástico. Son varios los cuentos de la *Palabra del mudo* que entran a jugar en clave de lo extraordinario como característica de lo grotesco y que además forman un corpus de criticidad de la modernidad. Los cuentos de Ribeyro invitan a mirar una urbe en crecimiento en detrimento del individuo que la habita. Ribeyro mismo sobre sus cuentos escribió:

Prácticamente la sociedad que yo describo es aquella que viví y observé entre los años 1940 y 1960. La época en que Lima dejó de ser una pequeña ciudad para ir convirtiéndose en una gran urbe. La época de la migración "salvaje" de campesinos hacia la capital y la aparición de las enormes barriadas. La época en que la clase media [...] empieza a constituirse como clase social, si renunciar a sus anhelos de promoción social ni a su temor a proletarizarse. La época de la dependencia, de la desesperanza, de la incertidumbre, del esfuerzo fallido, de la ilusión no recompensada. (Ribeyro, 1975, pp. 43-44)

El cine y el planteamiento de su problemática, sobre todo el cine italiano (Rossellini, De Sica), sin desconocer el cine iraní (Abbas Kiarostami) y el cine chino (Jia Zhangke), hijos o nietos de ese Neorrealismo italiano, muestra de una forma muy especial la realidad: La realidad de la periferia, o, más bien de los habitantes de esos márgenes de la sociedad. Las historias *poco comunes de los comunes*, como hemos querido llamar a esta selección de cuentos Ribeyrianos es el mundo narrativo con tenor grotesco volcado en el papel de lo que los directores italianos, pioneros de esta perspectiva, sugirieron mostrar apenas terminada la guerra, no tanto como una visión documental, sino como una visión experiencial, casi en los límites y simbiosis del existencialismo. No es que se muestre una posguerra en Lima ni mucho menos, pero sí podría ser una guerra interna que sufre el hombre, una guerra de silencios, una guerra diaria con diversas situaciones que pueden aquejar al personaje marginado del mudo ribeyriano. No en vano el título

del libro que reúne los cuentos es *La Palabra del mudo*, en donde una gran cantidad de sus cuentos se emparenta con ese cine de posguerra que deviene crítica para cualquier sociedad. Esa realidad, observación de la ciudad de la que sustrae Ribeyro su inventiva, es la base del andamiaje, sumado a su propia biografía, para la actividad como escritor. Ribeyro forma parte de una generación de escritores llamada Generación del 50 y ha sido catalogado como un autor del Realismo urbano, Elmore señala:

Ese es el trasfondo del interés crítico y artístico que el espacio urbano –de fronteras movedizas y ambientes sometidos a litigio- despierta en varios de los creadores de la llamada Generación del 50 y en aquellos que, siendo más insulares, coinciden con ellos: aludo a Congrains, Sebastián Salazar Bondy, Zavaleta y Reynoso; pero también a Luis Loayza; Mario Vargas Llosa y obviamente Ribeyro. En el prólogo a una antología del cuento peruano que publicó la editorial uruguaya Arca en 1968, anota José Miguel Oviedo: *La década del 50 es la década de los cuentistas y del realismo urbano. Los escritores que surgen alrededor de esa fecha también han escrito novelas, pero han permanecido fieles al cuento y, en definitiva han ganado su nombre con él.* (2002, p.19)

Aunque en Ribeyro se detecta tempranamente esta gravitación en torno a la problemática de la urbe y, Elmore (2002) lo encasille en el realismo Urbano no estamos en total acuerdo con esta clasificación sobre la obra del escritor peruano. Si bien es cierto que sus cuentos en su mayor parte tratan de la urbe, del conglomerado de personas que habitan la periferia y sus no comunes historias, la cuentística ribeyriana tiene un tinte que es difícil de catalogar, al respecto en el prólogo a la antología de Cuentos Completos, Alfredo Bryce Echenique comienza con la siguiente apreciación y con la cual la presente investigación está más sujeta:

Difícilmente clasificables dentro de la narrativa peruana y, más aún, dentro de la narrativa latinoamericana, los cuentos de Julio ramón Ribeyro son una prueba palpable de lo peligroso y sospechoso que es colocarle adjetivo alguno a la palabra literatura. Puede decirse, sí, que el gran escritor peruano toca registros que lo vinculan a la narrativa urbana y a la fantástica, pero esta comodidad facilita poco la entrada a una entrada que toca una inmensa gama de registros. De ahí la dificultad con que nos topamos en cada tentativa de clasificación de un corpus narrativo en el que las tendencias cambian tanto que a veces apenas si se insinúan y que, al mismo tiempo, excede cada uno de sus periodos. (Ribeyro, CUENTOS COMPLETOS, 1994, pág. 11)

Partiendo de lo anterior, es precisamente dentro de esa inmensa gama de registros que se inscribe este trabajo de investigación en los cuentos de Ribeyro, detectando las diversas imágenes grotescas que suscitan los cuentos a exponer, tanto –como hemos dicho antes– provistos o no de comicidad, aunque siempre mostrando en la imagen grotesca un signo de crítica a la sociedad. La categoría en este caso viene dada por el realismo urbano, lo extraordinario en tensión con lo ordinario-cotidiano, y lo grotesco.

Esa realidad con el rasgo definitivo de lo ordinario, lo cotidiano, en tensión con aquello extraordinario que pueda ocurrirle al personaje tiene toda una dialéctica con la sociedad. Aquello *extraordinario*, aquello salido del orden, está en relación con la imagen grotesca que aparece en el relato ribeyriano; puede ser bañado con la luz de la comicidad o desprovisto de ella, a esto nos referiremos como lo extraordinario, lo extraño, lo grotesco.

Se destacan entonces, para constituir el corpus narrativo, los cuentos que quiebran con el orden de *lo ordinario*, de lo que se concibe como la normal cotidianidad en la urbe, en el barrio, los márgenes de la sociedad, junto con los personajes para quienes Ribeyro hace la toma de

palabra con su dedicatoria⁵ en la antología de cuentos. De esta manera se percibe la visión de mundo del autor, tomando la voz, la palabra de los *mudos* de la urbe. Una vez leída la primera parte de esta última edición (2009) de cuentos completos, cuidada en su edición por Jorge Coaguila, hallamos un corpus cuentístico titulado: *Cuentos olvidados*, integrado por los breves: *La vida gris* (1949), *La huella* (1952), *El cuarto sin numerar* (1952), *la careta* (1952), *la encrucijada* (1953) y *El caudillo* (1956). Cabe anotar que estos cuentos fueron inéditos hasta la edición de 2009 y que no aparecieron en la otrora compilación llamada *Cuentos completos* (1994), prologada por Alfredo Bryce Echenique (El arte de Ribeyro).

Las unidades cuentísticas en sus títulos ya prefiguran un contenido que condiciona el aspecto marginal de sus cuentos, ejemplo de esto son los cuentos olvidados, *Los gallinazos sin plumas*, *cuentos de circunstancias*, *tres historias sublevantes*, *los cautivos*, nombrando los del primer volumen. De los cuentos seleccionados, este trabajo de investigación se ocupará de esa especie de temas y figuras en el ámbito de la marginalidad a aquellos que la habitan; personajes viviendo en un horario y en unos trabajos que hacen pensar en lo ordinario de sus vidas, ya sea por lo “llano” de sus vidas, por su condición en determinados sectores sociales y en la condición de Ribeyro como sujeto *autónomo* que es testigo de la década del cincuenta, alejado del diario acontecer Peruano, no obstante con la perspectiva que ofrece *la experiencia* ribeyryana de escribir en el exilio voluntario para ajustar esa mirada sobre ese mundo *real*. Transformado en sus cuentos, sugiriendo un volver la mirada hacia elementos que gozan de una *ordinariedad*;

⁵ La dedicatoria a la que me refiero es la que aparece en el compilado último de sus cuentos La palabra del mudo, y que hallo precisa para relacionar en primer lugar con su preferencia en hablar por quienes no tienen la voz; es decir, los marginados, los habitantes comunes con historias poco comunes; y en segundo lugar, lo extraordinario, lo que está fuera de cualquier verosimilitud, como el caso que un mudo tenga palabra, asunto que deviene grotesco, no sin su carga de crítica a la sociedad. Ribeyro declara en el primero de los dos volúmenes de sus cuentos: ¿Por qué la palabra del mudo? “porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido este hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias” (de una carta del autor al editor, el 15 de febrero de 1973). Ribeyro.J.R.(2009) La palabra del mudo.Lima, Perú. Ed. Seix Barral.

situaciones, personajes, espacios, y brindando una posibilidad que surge de ese mundo ordinario como una joya preciosa: el elemento extraordinario como característica de lo grotesco. Se percibe como ¿qué de extraordinario se esconde o se erige en lo ordinario? Y ¿qué de lo ordinario se camufla en lo extraordinario? o mejor aún, ¿qué de lo cotidiano expuesto por Ribeyro en sus cuentos guarda un aspecto grotesco, tanto provisto de comicidad como sin ella?

Este último atendiendo a posibles encuentros de realidades relacionadas con los procesos históricos vividos en Perú en la década de los cincuenta, o para ser más precisos, hacer notar en los cuentos de Ribeyro esa trama profunda que hila su relato con los fenómenos sociales vividos por sus paisanos en esa fuerza de *coacción* y *auto-coacción* que hace pensar en la tensión que provoca *lo ordinario* para que surja *lo extraordinario* o viceversa. Mejor aún, pensemos en Julio Ramón Ribeyro como un escritor que al observar la realidad, no quisiese tanto calcar la realidad como hacer crecer algo en ella, escribirla con los signos de lo extraordinario, tal vez con el pensamiento puesto en que lo extraordinario es precisamente esos lentes que quisiéramos ver, una especie de materia prima para el escritor que ve a su alrededor lo que Nietzsche temía cuando clamaba: *El desierto crece*, y que se transpola en el sentido de que Ribeyro pudo sentir esa *ordinariedad* en sus relatos para hacer un guiño con el juego de lo extraordinario en sus relatos. Lo ordinario inunda los relatos de Ribeyro, es su más inmediato contexto, pero como veremos, en ese océano de cotidianidad, de *ordinariedad* a veces aparece una isla donde las leyes físicas son distintas, donde hay otro orden que subvierte y el piso del lector tiembla.

Como columna teórica ya Stanley Cavell ha subrayado la tensión a la que me refiero en una conferencia dada en 1986 en la universidad de Stanford *La condición siniestra de lo ordinario*:

Una de las afinidades entre estos puntos de vista sobre lo ordinario, sugiriéndose así una posibilidad de mutua derivación es que tanto el de Heidegger como el mío constituyen una

respuesta a lo fantástico que hay en aquello a los seres humanos llegan a acostumbrarse, llámese a esto el surrealismo de lo habitual, como si ser humano consistiese en ser constantemente víctima de la obligación de transformar, para bien o para mal, el rincón de la raza humana que nos ha tocado en suerte... (Cavell, 2002, págs. 234-235)

Teniendo en cuenta lo expuesto, el lugar desde y donde se construye la narrativa cuentística de Ribeyro es el realismo, es la cotidianidad, es lo ordinario que en relación a la teoría del realismo grotesco de Bajtín o Kayser y la búsqueda de lo extraordinario en lo ordinario de Cavell concuerda con ese lugar. La recopilación de cuentos *La palabra del mudo* es una postura de Ribeyro en dar voz a los comunes, es decir al pueblo; Bajtín centra el tema de su estudio también en este lugar. Hay cierta afinidad en cuanto al aspecto popular, Bajtín dice al respecto: “En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente positivo que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales” (Bajtín, 1971, pág. 24). Esta unidad la hace el pueblo; en Ribeyro, el mudo. Y continúa Bajtín:

El portador del principio material y corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo, un pueblo que en su evolución crece y se renueva constantemente. El centro capital de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia (...) el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. (Bajtín, 1971, pág. 24)

Es significativo entonces, partiendo de lo anterior, que el mismo Ribeyro sitúe junto con el pensador ruso su laboratorio en el pueblo, en los habitantes de lo popular. Llama la atención la manera casi cómica como Ribeyro llama a su antología *La Palabra del Mudo*. Es frente a la

incoherencia, al oxímoron en el que sucede una especie de carnavalización del lenguaje, un juego de la palabra. Ya desde su título Ribeyro propone una risa que sin embargo puede estar ahogada en las desgracias del hombre. Bajtín nos comenta sobre ésta carnavalización de la palabra:

Es un juego libre y alegre con las cosas y los conceptos, pero cuyo objetivo apunta lejos. Va a disipar la atmósfera de la seriedad hosca y falaz que rodea al mundo y a todos sus fenómenos, de modo que éste tome un aspecto diferente, más material, más cercano al hombre y a su corazón, más comprensible, accesible, fácil y todo lo que de él se diga, adquiera a su vez acentos diferentes, familiares y festivos, despojados de temor. (Bajtin, 1971, pág. 343)

Brice Echenique nos ha hablado de la difícil clasificación, pero no se detiene en ese prolijo prólogo de los cuentos; Brice Echenique continúa refiriendo:

Ribeyro afirma que en el fondo de sus relatos están: *La vejez, el deterioro, la frustración, y el perecimiento*,⁶ y es cierto que el autor quiere darles una voz, al menos una vez en la vida, a aquellos personajes tan suyos que han quedado expulsados del festín de la vida como en una condena que patéticamente parece contener un alto grado de predestinación o, cuando menos, una muda aceptación de una realidad tan dolorosa y absurda como previa y fatalmente establecida. (Ribeyro, 1994, pág. 11)

Ante la idea que pueda generar la risa en medio de un mundo tan opresor donde los seres humanos del contexto ribeyriano son mudos, y sus cuentos sean palabra de los oprimidos, la carnavalización del lenguaje que sugiere el título de la antología y sus cuentos reflejan la postura de Ribeyro y la fórmula que maneja frente al temor que es la risa, cargada en ocasiones de elementos extraordinarios para llevar un grotesco latente. La carnavalización de su título de cuentos no está lejos de su pretensión que es una separación de lo que en su momento con el

⁶ Las cursivas son palabras del propio Julio Ramón Ribeyro. Estas tres palabras: Vejez, deterioro, frustración y perecimiento hacen que se relacione con el realismo grotesco con su rasgo sobresaliente: la degradación.

Boom Latinoamericano se estaba haciendo. Esta separación y el camino que escoge Ribeyro es un anunciamiento de lo que el cuento es capaz de hacer en una sociedad oprimida que quiere dar el paso a nuevas formas y nuevos temas que surgen del lenguaje. No en vano la etimología que cita Bajtín en su estudio sobre Rabelais y respaldada por autores alemanes de la segunda mitad del siglo XIX es “la procesión de dioses muertos” (Bajtin, 1971, pág. 355). A lo que le tenemos temor, se le destrona, se desvincula, se hace a un lado lo oficial, se pasa inadvertido y se prosigue un camino que tiene como eje la risa del mudo, una risa que no muestra los dientes sino el asombro. Bajtín citando a Max y Engels confirman lo dicho arriba:

La historia actúa a fondo y pasa por una multitud de fases, cuando conduce a la tumba la forma periclitada de la vida. La última fase de la forma universal histórica es su comedia.

¿Por qué el curso de la historia es así? Lo es, a fin de que la humanidad se separe alegremente de su pasado. (Bajtin, 1971, pág. 393)

Y comedia, entendida también como crítica, en la que Ribeyro afila su poderosa narrativa cuentística. Esa realidad fatalmente establecida, el orden, o, en Bajtin, la fiesta oficial en contrapunto del carnaval, hace que sus personajes vivan en los cuentos historias poco comunes y que a la vez se logre una crítica a la sociedad moderna. Esto se evidencia en *El jefe* (1958) de *Las Botellas y los hombres*, en el que un hombre sale a departir con su jefe y de lo ordinario-cotidiano que pueda parecer el ágape de dos hombres de diferente jerarquía organizacional, laboral, poco a poco el cuento muta a lo grotesco, un sentido irónico baña el cuento y aparece lo extraordinario.

Ribeyro por medio de sus cuentos nos vuelve a la realidad, nos vuelve la mirada a encontrar lo extraordinario de lo ordinario, de lo que puede pasar todos los días, cosas y situaciones que al hacer el ejercicio de mirarlas, en ocasiones no las vemos. Muchos de sus personajes nos rodean a

diario en esta sociedad que, obedeciendo a patrones económicos y sociales, tiende a marginar, a hacer invisible al otro y sus situaciones. Esta transformación de lo real apunta al horizonte de ver esas diferentes realidades en nuestro entorno, a usar los lentes y no dejar abandonada esas realidades que nos circundan para entrar en una virtual como seña de una nueva sensibilidad, como signo de esta civilización. ¿Estaríamos abandonando nuestras realidades, para decir al unísono *Non serviam*? En esa polaridad (*ordinario-extraordinario*) estaríamos frente al reto como sociedad de recuperar la capacidad soterrada en el proceso de civilización de una auténtica experiencia, de una vida que podemos estar dejando de lado, de una búsqueda de lo extraordinario, de que *nos* sucedan cosas, un clamor por que sucedan cosas extraordinarias en este océano en el que el hombre se va consumiendo en su afán.

Escritos en su mayoría en Europa, en ese ir y venir que permitiera a Ribeyro ver una Suramérica y más aún un país (Perú) desde la distancia, sus cuentos aunados en una compilación que desde su título *La Palabra del mudo* permiten acercarnos a tantear su apuesta como escritor crítico a la modernidad. Dichos cuentos, más de un centenar, mantienen una postura crítica al presentar en su mayor parte a personajes vulnerados por el signo de la modernidad, es decir, seres llegados a la ciudad que van a conformar un lumpen proletariado, llegados a la ciudad en muchos casos a ser explotados, a sentir a la industria, la mercantilización como sus nuevos dioses, desvinculándolos para siempre de la tierra y alejándolos cada vez más de su individualidad, en ocasiones apostando sus vidas, por una modernidad que cada vez homogeniza al hombre.⁷

⁷ El fenómeno latinoamericano seguía de cerca al que se había producido en los países europeos y en los Estados Unidos, pero adquirió caracteres socioculturales distintos. En algunas ciudades comenzaron a constituirse esos imprecisos grupos sociales ajenos a la estructura tradicional, que recibieron el nombre de masas. Y allí donde aparecieron el conjunto de la sociedad urbana comenzó masificarse. Cambió la fisonomía del hábitat y se masificaron las formas de vida y las formas de mentalidad. A medida que se masificaban, algunas ciudades de intenso y rápido crecimiento empezaron a insinuar una transformación de su fisonomía urbana: dejaron de ser estrictamente ciudades para transformarse en una yuxtaposición de guetos comunicados y anómicos. La anomia

En resumen, en el presente capítulo hemos visto parte de la visión de mundo del escritor peruano; algunos de los temas que aborda, la percepción de modernidad en el cuentista, la necesidad de inscribir otras categorías a los cuentos de Ribeyro, la problemática que entabla el escritor con el entramado de su mundo. Se hace además una revisión de la antología que acoge estos relatos: *La palabra del mudo*, toda una apuesta en la crítica contra la modernidad. Dicha inscripción, de algunos cuentos de Ribeyro, por lo menos los estudiados en este trabajo de investigación en la categoría de lo grotesco juegan en una tensión de lo ordinario y lo extraordinario. Se hace necesario plantear en el siguiente capítulo el recorrido que ha tenido lo grotesco en la literatura, su aparición, y su definición a través de los años.

empezó hacer también una característica del conjunto. Fue un proceso que se inició sordamente con la crisis de 1930 y que prosigue hoy acaso más intensamente hasta caracterizar y definir la situación contemporánea de Latinoamérica. (Latinoamérica: las ciudades y las ideas, José Luis Romero, p 321).

CAPÍTULO II

El Grotesco

La aparición de lo grotesco

Wolfgang Kayser desde el planteamiento de su trabajo investigativo *Lo grotesco, su realización en literatura y pintura*, hace sumario de un cuento de Gottfried Keller que relata la historia de un aprendiz en el taller de un maestro fabricante de peines. Kayser resume el cuento que tiene la característica de ser bastante prolijo en descripciones. Hacia el final del cuento el profesor alemán se da cuenta de que las cosas cambian y los personajes entran en situaciones extrañas. Sin recurrir a la palabra “fantástico” nos hace el comentario comenzando con una interesante pregunta:

¿Qué ha sucedido exactamente? Al comienzo nos habíamos reído con los arenques, los lápices, las estrellas fugaces, pero poco a poco la risa se ha convertido en una acongojada sonrisa [...] la sonrisa se ha esfumado por completo. Nos hemos quedado perplejos, no sabemos sobre todo cómo debemos comprender los fracasos. (Kayser, 2010, pág. 21)

Kayser continúa con su incertidumbre que es la base de mi problema de investigación:

[...] Desde luego no es cómico ni se trata de sátira, pero tampoco es una tragedia: la cualidad de estos personajes y la cualidad de todo el acontecer dista mucho de esas categorías de interpretación. ¿Es entonces –pregunta Kayser- ya lo grotesco esto que tenemos ante nosotros? ¿Ha operado aquí Keller con la categoría de lo grotesco? (Kayser, 2010, pág. 21)

Kayser continúa corriendo el telón para hablar de esta palabra que:

parece haber sido arrastrada dentro de ese ovillo de palabras que se desgastan con enorme rapidez, palabras que quisieran expresar una buena cantidad de participación emocional, sin

que su cualidad pueda ir mucho más allá de términos tan vagos como *extraño, inaudito, increíble...*” (Kayser, 2010, pág. 21).

Tenemos el problema de una palabra que ha surgido de una designación peyorativa del arte decorativo, que ha tenido un interesante viaje, hasta formar parte de las letras. Ya Montaigne había usado la palabra *Grotesque* para describir de alguna manera sus ensayos, que eran una especie de monstruo de las letras. Y es que precisamente así se vio el arte grotesco cuando en el palacio de Tito (en realidad el palacio de Nerón) se descubren plantas retorcidas que terminan en animales extraños grifos, tritones, centauros; cuando se hace el hallazgo de toda esta serie de adornos inclasificables vistos en una *Grotta*, una gruta, se toma el nombre para hacer esta designación que a veces se escapa por entre los dedos. Vasari condena la nueva moda que clasifica de gusto contrario, este toma a su vez el comentario que hiciera Vitruvio en un pasaje de *De architectura* condenando el gusto de los bárbaros:

Todos estos motivos que proceden de la realidad son desechados hoy en día por una moda injusta ya que ahora en las paredes se prefiere pintar monstruos en lugar de representaciones claras del mundo de los objetos. En vez de columnas, se pintan estriados tallos con rizadas flores que se enroscan y desenroscan y sobre los cuales se sientan sin ningún sentido algunas figurillas [...] Pero semejantes disparates no existen, no existieron nunca y no existirán jamás. Porque, cómo podría un tallo soportar un tejado o cómo un candelabro habría de tener el adorno de un tímpano, cómo uno tan tierno y débil zarcillo podría soportar una figura sentada y cómo de raíces y zarcillos podrían crecer seres que son mitad flor, mitad cuerpo.⁸

El 17 de agosto de 2015 la revista internacional National Geographic en uno de sus artículos centra la atención en el Domus Aurea. Para entender un poco más al respecto de este arte

⁸ La cita es recopilada por el estudioso de la iconografía L. Curtius en *Die Wandmalerei Pompejis*, 1929, p.138.

decorativo y el origen de la palabra grotesco y su adjetivación en el arte, comenzaremos con el comentario que la revista hace hablando de este “nuevo” estilo:

En 1480 se descubrieron en Roma, bajo el monte Oppio, frente al Coliseo, algunos inmensos corredores y cámaras. No hay información precisa sobre el modo en que se produjo el hallazgo, pero quizá sucedió durante la extracción de materiales antiguos que hacían los obreros empleados en la construcción de las nuevas villas renacentistas que se levantaron en aquella zona.

Nadie lo sabía entonces, pero habían dado con los restos de la Domus Aurea, la fabulosa residencia imperial de Nerón, que había quedado totalmente enterrada a principios del siglo II d.C., cuando el emperador Trajano, con el fin de crear un espacio en el centro de la Urbe donde levantar la basílica Ulpia y el mayor de los foros imperiales, hizo eliminar un monte entero y usar sus tierras para colmatar y enterrar por completo el pabellón septentrional de la Domus Aurea, devastado por un incendio. Sin embargo, inicialmente el lugar se confundió con las termas de Tito. (National Geographic, 2015)

Un nuevo estilo

El artículo de la revista National Geographic añade:

Desde finales del siglo XV se hicieron también incursiones en la parte occidental del palacio. Esta sección estaba decorada con un estilo más libre, con fondos de colores diversos sobre los que se disponían seres fantásticos y aves. Los artistas del Cinquecento copiaron motivos aislados de diferentes bóvedas del palacio neroniano y los utilizaron, en un principio, para la decoración de pilastras y frisos, sometiéndolos a las reglas del arte renacentista. El repertorio se fue enriqueciendo paulatinamente con la incorporación de grifos, centauros, tritones...

inspirados en seres fantásticos, sugeridos con pinceladas rápidas y poco definidas sobre los frescos de las grutas.

A finales del siglo XVI, los subterráneos de la Domus Aurea quedaron prácticamente relegados al olvido. Casi dos siglos después, la reproducción de los frescos en magníficos grabados realizados por Vincenzo Brenna recuperó el gusto por los *grutescos*, que sirvieron de nuevo de inspiración para decorar los más refinados palacios neoclásicos de Europa.

(National Geographic, 2015)

Según Kayser, lo monstruoso surgido de la confusión de dominios diferentes, así como lo desordenado y desproporcionado, se reconoce como el rasgo distintivo de lo grotesco en la apreciación que hace Montaigne de su obra. Quizás sea una de las adjetivaciones más tempranas en el traspaso que se hace del arte decorativo a la literatura en el caso de los ensayos del pensador francés. *“Que sont-ce icy ausyy...que crotèques et corps monstreux, rappiepez de divers membres, sans certain figure, n’ayant ordre ny proportion que fortuite?”*

Ya desde el siglo XVI observamos un cambio de utilización de la palabra para incorporarla al universo de la descripción. Ese cambio del sustantivo al adjetivo se da en diferentes zonas de Europa. Es así que encontramos elementos que al transvasarlos se hace un claro símil entre el arte figurativo y la literatura. Distorsión de las proporciones, juego con la ruptura de la simetría son algunas de las características que también encontramos en la narrativa cuentística de Ribeyro. Sin embargo, la propia palabra grotesco, ha gozado una especie de sinonimia relacionada con lo arabesco y lo morisco; no en vano la compilación de cuentos que hace Edgar Allan Poe tiene por título *Cuentos de lo Grotesco y Arabesco*. Estas designaciones han sido llevadas también al mundo de la literatura, no obstante, tengamos en cuenta que primero han sido tres tipos de ornamentación en el que cada modelo es autónomo, Kayser comenta:

Se entiende por morisco un estilo de arte ornamental delicado y plano que nunca hace uso de la perspectiva, sobre un fondo uniforme fundamentalmente negro sobre blanco. [...] Por el contrario, el arabesco recurre a la perspectiva y frente al morisco es un arte tectónico (distingue entre arriba y abajo); su decoración es mucho más densa [...] y como motivo hace uso de un mundo cercano al de las hojas, zarcillos y flores, con algunas aportaciones del reino animal. Se enfatiza en lo que respecta a su origen que el arabesco no tiene modo alguno procedencia árabe como parece querer decir su nombre, sino que representa un universo decorativo de la antigüedad heleno-romana. Pese a ello, es apenas discutible que el Renacimiento, para su ornamentación y sus arabescos, recibió y reelaboró nuevas ideas y estímulos del mundo islámico. (Kayser, 2010, pág. 34)

Hay un argumento lingüístico que no podemos dejar pasar por alto en cuanto a la designación grotesco y es en cuanto al sufijo *-esque-* que expresa procedencia y ya era usual en Francia en el siglo XVI. Este sufijo es por lo general usado para la formación de nombres propios y topónimos pero según Kayser no es solamente dicha procedencia y toponimia sino que designa una esencia espiritual, Kayser afirma que:

-esque-, *esco-* solo pueden comprenderse como designaciones si existe una esencia espiritual aprehensible que relacione la cosa con su atributo. El adjetivo coordina de una forma espiritual y actualiza así la función de significación y valoración que se halla contenida en su propia naturaleza. Los adjetivos son los eternos elementos dinamizadores perturbadores de las lenguas. Con la desatención a su origen real, el adjetivo puede olvidar su vinculación material con el objeto dado: lo caballeresco no tuvo fin cuando acabó la caballería. [...] Por este mismo principio, en la palabra *grotesque* subyacía más potencialidad significativa que la que pudiera referirse a la decoración de las grutas antiguas y a su moderno descubrimiento. [...]

De hecho, el adjetivo *grotesque* es empleado por los escritores del XVII de una forma más libre y los diccionarios se refieren a su sentido figurado después de haber definido el sustantivo como “designación para...”. En el Diccionario de la Academia Francesa (1961 y en adelante) nos encontramos con la siguiente entrada: *Il signifie fig. ridicule bizarre, extravagant, un habit grotesque, ce discours est bien grotesque, mine grotesque. – grotesquement. Adv. D’une manière ridicule et extravagante. Vestu grotesquement, danse grotesquement. - Bizarre, fantasque, extravagante, capricieux.* (Kayser, 2010, pág. 42)

Lo grotesco y la caricatura

Las entradas del Diccionario de la Academia Francesa abren el espectro de la significación propiamente dicha de lo grotesco. Además, la palabra grotesco también tiene la acepción de persona lunática, *-humeur-*, caprichoso. Es así que el significado se cuenta entre lo extraño, lo extraordinario y nos damos cuenta que el término alcanza a algunos cuentos de Ribeyro como principal característica. Como hemos visto de la investigación de Kayser (Kayser, 2010) el término gozó de una ambivalente presencia entre el arte figurativo y la literatura. Es así que un teórico de la caricatura nos brinda la clasificación de sus manifestaciones en tres clases que bien podrían ser parte de un criticismo literario en torno a lo grotesco. Como antecedente de estos ejercicios de estilo caricaturesco en las novelas, está el prefacio de Henry Fielding en su novela de *La historia de las aventuras de Joseph Andrews (1742)* en el que el autor hace una breve disertación insertando el apelativo *Burlesque*, haciendo eco de lo caricaturesco que aparece en su obra y entra en la relación de lo cómico y los motivos que la hacen surgir. Corroboramos que tanto en el siglo XVII como en el XX siguiendo lo dicho en el prefacio a esta novela de Fielding, la sociedad necesita también un gran observador de lo que puede aparecer como absurdo, o sin

sentido, extravagante, extraordinario, en últimas de lo *grotesco*, que tiene en sí la profundidad en la descripción de tipos sociales, situaciones que cubren el relato no sólo de absurdidad, sino graves y subterráneas críticas con el humus de lo irracional o disparatado. Fielding hace un preciso comentario:

In the diction, I think, burlesque itself may be sometimes admitted; of which many instances will occur in this work, as in the description of the battles, and some other places, not necessary to be pointed out to the classical reader, for whose entertainment those parodies or burlesque imitations are chiefly calculated. [...] Indeed, no two species of writing can differ more widely than the comic and the burlesque; for as the latter is ever the exhibition of what is monstrous and unnatural, and where our delight, if we examine it, arises from the surprising absurdity, as in appropriating the manners of the highest to the lowest, or *e converso*; so in the former we should ever confine ourselves strictly to nature, from the just imitation[...]. And perhaps there is one reason why a comic writer should of all others be the least excused for deviating from nature, since it may not be always so easy for a serious poet to meet with the great and the admirable; but life everywhere furnishes an accurate observer with the ridiculous.⁹

⁹ *[En la manera de expresar las ideas, pienso que Burlesque en sí puede ser en ocasiones admitido; en donde en ocurrirá en breves instancias en esta novela, como una descripción de las batallas, y algunos otros lugares, no necesariamente para señalar a un lector clásico para quienes el entretenimiento significaría parodias o imitaciones burlesques primordialmente calculadas. [...] De hecho, no hay dos especies de escritura que puedan diferir más ampliamente que lo cómico y lo burlesco; siendo esta la exposición de lo que es monstruoso y antinatural, y donde nuestro deleite, si lo examinamos, surge de lo absurdo sorprendente, como en la apropiación de las costumbres, de la más alta a la más baja, o a la inversa; por lo que en el burlesque no debemos limitarnos estrictamente a la naturaleza, a la imitación.[...] Y quizás hay una razón para que un escritor cómico de todos los demás debe ser al*

Es preciso resaltar la irrupción de la caricatura en este sumario de lo que lo grotesco significa puesto que aquella hace enriquecer el ámbito de las estéticas; *El Quijote*, *Los Viajes de Gulliver*, al decir de Kayser son obras que: “no pueden ser descartadas como un fenómeno caprichoso o como una mera diversión, sino que son capaces de dar lugar a un arte substancioso y cargado de significación” (Kayser, 2010, pág. 48). Para ahondar en este paralelo entre la literatura y la caricatura citaremos las tres clases de caricatura, clasificación realizada por Wieland en sus *Conversaciones con el párroco de X*, y se intentará llevar esta clasificación al ámbito literario y observarse su aplicabilidad:

1. Verdadera, cuando el escritor reproduce las distorsiones tal y como son en realidad
2. Exagerada, cuando con una finalidad concreta aumenta los rasgos deformes del objeto representado, pero produciendo de un modo análogo al de la propia naturaleza, de manera que el original análogo aún permanece reconocible.
3. Y la directamente fantástica o los llamados grotescos, en los que el escritor, despreocupado de los principios de verdad y semejanza, se abandona a una desmedida fuerza imaginativa y a través de lo sobrenatural y el sinsentido de los productos de su

menos excusado por desviarse de la naturaleza, ya que no puede ser siempre tan fácil para un poeta serio el hecho de reunirse con lo grande y admirable; pero la vida en todas partes brinda un observador preciso con lo ridículo
]La traducción es de mi autoría.

Véase el prefacio de *The history of the adventures of Joseph Andrews and his friend mr Abraham Adams*, Edited by George Saintsbury A Penn State Electronic Classics Series Publication, pgs 22-23. 2004. The Pennsylvania state University.

cerebro, se propone provocar solamente la risa, la repulsión o el asombro hacia la osadía de sus monstruosas creaciones. (Kayser, 2010, pág. 49)

¿Qué provocaría psíquicamente lo grotesco?

Quizás para entender un poco más lo grotesco sea necesario entenderlo desde la repercusión, los efectos que corresponden a su lectura: la sensación abiertamente contradictoria, la sonrisa que provoca la deformación, la repugnancia ante lo espantoso en sí. Wieland en la perspectiva de Kayser hace una correcta comprensión de los sentimientos fundamentales que arroban al lector de lo grotesco:

La sorpresa, El horror, la angustia y la perplejidad ante un mundo que se ha desquiciado, la imposibilidad de encontrar asidero alguno[...] De hecho, al comprender el asombro como una angustia y perplejidad ante un mundo distorsionado, lo grotesco adquiere una secreta relación con nuestra realidad y una carga de verdad” (Kayser, 2010, pág. 50)

El efecto no puede ser diferente, estamos ante lo sobrenatural. El Grotesco parte fundamentalmente de una realidad exagerada, un orden de la naturaleza diferente del que el hombre solo puede esperar el asombro, la sorpresa, que puede resultar en horror. Los cuentos seleccionados aquí de Ribeyro cumplen esa función. Incursionamos en un mundo que, si bien refleja la realidad, esta se presenta con una distorsión; es cuando despertamos de un sueño y aún estamos en él. Con estos cuentos seleccionados el lector se dispone a entrar en un ámbito onírico donde todo puede suceder. La habilidad de Ribeyro se centra en comunicarnos ese absurdo matizado de fantasiosidad. No encontramos seres de múltiples cabezas, monstruos, animales parlantes, sino más bien una atmósfera que se propaga desde la realidad a través de la narrativa, causando más expectativa sobre lo que va a suceder. Es así que nuestra mente asocia el

contenido de los cuentos con lo sobrenatural, lo absurdo, en últimas para cercar una definición: lo grotesco.

Los órdenes que gobiernan nuestro mundo corresponden a otra lógica, es la dialéctica del sinsentido; ceniceros que se arrojan y aparecen al otro lado del mundo (Ridder y el Pisapapeles); hombres que viajan hacia el otro lado del mundo buscando su doble gracias a lecturas supersticiosas de la India (El Doblaje); hombres viviendo una vida absurda en cuanto a la mediocridad (La Vida Gris); hombres subsanando la ansiedad de mantener presos a los hombres y en su lugar teniendo cautivos a los pájaros (Los Cautivos). Estos cuentos y otros más son los que hacen parte de la galería cuentística que propone el absurdo como eje de la narrativa Ribeyriana.

En palabras de Kayser ese mundo es el que queremos creer en la realidad:

EL mundo grotesco es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones (Kayser, 2010, pág. 65)

Cabe añadir que la imagen grotesca en Ribeyro no queda solo en la libertad de la imaginación sino que tiene un pie en la realidad gracias a la sátira que enuncia y en este rasgo comparte con la caricatura ese destino, sin embargo: “Lo grotesco difiere claramente del carácter lúdico de una caricatura o de la sátira tendenciosa” (Kayser, 2010, pág. 68).

Apreciamos entonces, los efectos que causan algunos cuentos de Ribeyro como en el rostro tajado de Juan, personaje del cuento *La Careta* (1952) y nuestro horror en cuanto a respuesta del asombro cuando leemos el final que se cierra con un espectáculo sangriento pesadillezco; o la

mancha de sangre que sigue un moribundo y que finaliza extrañamente con su propia muerte en el cuento *La Huella* (1952); no menos grotesco es el cerdo Pascual en el que Ribeyro insinúa el voraz apetito del animal engullendo a la mascota de los dos hermanos y finalmente al abuelo, su propietario; los anteriores ejemplos dan clara muestra del efecto en nuestros rostros que causaría la lectura de lo grotesco en cuanto a un sentido de sorpresa con un tinte de horror sin que necesariamente esté diciendo que los cuentos de Ribeyro participen de esta designación. En otros casos como *Ridder y el Pisapapeles* (1971), *Los Cautivos* (1971), *La vida gris* (1949), *Doblaje* (1955), dan muestras de un mundo cuyo piso se desploma y ponen al lector arropado con un sentimiento de sorpresa y en ciertos momentos de perplejidad ante lo extraordinario de los hechos. En el caso de *La Careta* este estudio abordará extensamente su temática en relación con lo grotesco en uno de sus capítulos.

Incursión del grotesco en la literatura

Brevemente se expondrán los casos más notables del grotesco en la literatura. Para efectos de entender por qué llamar o tratar de atribuir una categoría, a menudo marginal, es preciso encontrar los efectos que la palabra grotesco y su significación ha tenido para hombres como Edgar Allan Poe y Hoffmann por ubicar estos dos representantes del grotesco en escena del Romanticismo. Ambos autores desarrollaron un tipo de relato que participó del fenómeno grotesco. Poe realizó su primera compilación de cuentos (25 en total) y le dio por título *Cuentos de lo Grotesco y Arabesco* (1840); por otra parte, Hoffmann el antecesor de Poe, tiene unos cuentos con un marcado tono grotesco que, sin embargo rayaban en el terror:

Se puede decir que es, por su parte Walter Scott quien enseñó a Poe el término y el significado *grotesque* y *arabesque* estimulándolo a usarlas en el título de su colección como perfectos sinónimos. En su ensayo “The Nobles of E.T.A.Hoffman (foreign review, 1827),

Scott había definido al escritor alemán como “El primer artista destacado que ha representado en sus composiciones el grotesco, fantástico sobrenatural” [...]Lo grotesco es asimilado como categoría literaria, mientras simultáneamente se hace notar como ha extraído su definición de los arabescos pictóricos [...] Como correlato emocional ya no tenía validez la designación de una atmósfera sombría sino más bien la de un cierto desamparo o desorientación, el vértigo ante un mundo que progresivamente se vuelve absurdo, fantástico, enajenado”. (Kayser, 2010, pág. 136)

Los cuentos a los que nos aproximamos no caen en el más descarnado *Horror*; el asunto medular es que comparten las características propias de lo que teóricos como Kayser han visto en los cuentos grotescos: enajenación del mundo, orden temporal abolido, exageraciones que rayan en lo caricaturesco, encuentro de marcados contrastes, un sinsentido en lo cotidiano, aparición de la extrañeza como eje en fenómenos transgresores del mundo físico.

La deformación de los elementos, la mezcla de los reinos y los ámbitos, y la superposición y simultaneidad de bello, bizarro, terrorífico y repugnante, la fusión de todo ello en un turbulento todo, la enajenación hacia lo onírico y fantástico (Poe acostumbraba a hablar de sus “sueños despiertos”), todo ello está aquí integrado en el concepto de grotesco. Nuestro mundo está preparado para la irrupción de ese no sé qué nocturnal que como una muerte enmascarada de rojo ha de traer consigo la caída [...] E.A.Poe utiliza pues el término grotesco en dos planos simultáneos: como designación para una situación concreta en la que los órdenes del mundo han saltado por los aires y como designación para el “tenor” dominante en los cuentos que nos hablan de lo terrorífico-incomprensible, lo inexplicable-nocturno, y en ocasiones de lo fantástico-bizarro. Por otra parte, encontramos una larga serie de motivos que se repiten también en los cuentos de Hoffmann: el motivo del doble. (Kayser, 2010, pág. 138)

Atendiendo a estas últimas palabras tengamos en cuenta el cuento *Doblaje* (1955) en el que un artista, pintor precisamente, decide buscar en las antípodas su propio doble. Dicho cuento lo analizaremos teniendo en cuenta lo explorado por Jesús Rodero en su apartado, la irrupción de lo fantástico: “*Doblaje*” y “*Ridder y el pisapapeles*”.

Uno de los principales objetivos del análisis de los cuentos o en un mejor decir, aproximación, es aguzar el olfato para ser capaces de percibir el elemento perturbador, extraordinario de lo grotesco. Esto supone encontrar un valor más alto en nuestra vida cotidiana, hallar lo extraordinario en lo ordinario. Es bajo este aspecto, que después del Romanticismo con esa relación de lo grotesco-sobrenatural tendiendo al terror, se halle puerto en lo grotesco-cotidiano:

... En su formulación de lo grotesco, la literatura alemana del siglo XIX no se limitó a los tipos de personajes que había heredado del Romanticismo. Al contrario, abrió a lo grotesco un nuevo campo si había sido transitado por aquellos [...] porque no solamente los artistas especialmente dotados y los buscadores de Dios podría establecer contacto con esas fuerzas oscuras y ávidas de irrumpir [...] las víctimas empezaron a ser tipos perfectamente normales y corrientes [...] pero la nueva forma de grotesco revelará que nos encontramos expuestos, invariable y perpetuamente a los poderes perversos, apenas incluso sin la necesidad de una provocación. Es precisamente nuestro mundo de cada día, las pequeñas y familiares cosas que lo compone y nos rodean de continuo, las que se tornan hostiles como poseídas por el diablo. Además están prestas a manifestarse en cualquier momento y especialmente cuando sentimos un cierto bienestar o ternura a su lado. (Kayser, 2010, pág. 187)

Vale la pena distinguir que al grotesco que adjudicamos en la narrativa de Ribeyro viene a darse desde la perspectiva del rompimiento con lo ordinario, hombres comunes que penetran en un orden diferente pero otorgado por la realidad. La ciudad es aquí un elemento de primer orden

que sirve como contexto a personajes anodinos que a través del relato despiertan en una realidad desmesurada y tanto a ellos como a nosotros los lectores nos puede llenar de perplejidad o la caída que podemos experimentar desde la seguridad conquistada hasta el curso de los acontecimientos grotescos. Ese grotesco penetra en la realidad del lector:

Nos alegramos con el derroche de fantasía del creador, lo seguimos sin implicarnos en demasía y aceptamos con satisfacción haber errado en nuestra (apenas consciente) suposición de que la naturaleza peculiar de su mundo se debía a razones didácticas. [...] porque esta norma universal se nos hace familiar en nuestra naturaleza de espectador despreocupado y poco implicado que contempla con deleite cómo su dominio se cierne sobre las despreocupadas figuras. Nos aliamos secretamente con el narrador o dibujante omnisciente y entendemos su guiño cuando en una esquina del dibujo hace su aparición un objeto puntiagudo: sabemos que sin duda ha de clavarse infaliblemente en la nariz o en cualquier otra parte muy sensible del cuerpo del personaje. (Kayser, 2010, pág. 193)

Un autor que no puede faltar es Kafka, ya que según Kayser aquel participa de una especie de grotesco latente en el cual estaría inscrito Ribeyro, ya que no todo el cuento pertenecería a hacer parte del margen de la realidad sino que en ocasiones se percibe su pulsión:

En Kafka no hay encuentros, no existen esas súbitas caídas; en realidad ni siquiera hay distorsiones en el sentido estricto de la palabra y en consideración al conjunto, porque ya desde el principio el mundo nos resulta extraño. En ningún momento se nos arrebató el asidero, porque en ningún momento lo tuvimos; solo que ni siquiera lo habíamos notado. En este sentido [...] los cuentos de Kafka son “grotescos latentes”. (Kayser, 2010, pág. 244)

El objetivo de este aparte no fue realizar un exhaustivo seguimiento del grotesco en la literatura sino destacar algunos casos que nos sirvieran de fuente para alzar los cuentos de

Ribeyro estudiados en este trabajo en ese rango. De hecho, son bastante los ejemplos, siguiendo las características que se han encontrado de lo grotesco para relacionarlo con una literatura variopinta de todas las épocas. Con esto se quiere decir que el fenómeno de lo grotesco es más profundo de lo que pensamos; estaríamos anteponiendo esta categoría a la muy estudiada categoría de lo fantástico. Se pretende entonces avizorar ese punto que de grotesco tiene la narrativa ribeyriana y no solo adjudicarlo la realidad o la fantasía sin observar con detenimiento sus intersticios. Es preciso ejemplificar la propuesta de nuestra investigación. Veremos entonces, en el capítulo III los casos en que el extraordinario en tensión con lo ordinario lleva al cuento a lo grotesco. Los cuentos analizados en el próximo capítulo responden a las características expuestas de lo grotesco con una de sus características más notables: lo extraordinario.

CAPÍTULO III

Ejemplos de la tensión ordinario/extraordinario en clave de grotesco

“La vida gris”, la vida grotesca

Uno de los cuentos con que Ribeyro muestra al hombre homogeneizado, es el que abre el volumen I de la palabra del mudo, *La vida gris* (1949) de un temprano escritor, pero dado a conocer hasta 1995, ya muestra ese *continuum* que van a ser sus cuentos, ese hilo que conduce a mostrar el laberinto en el que perdida y náufraga deambula la sociedad, viendo pasar el tiempo, la vida misma sin el brillo que ella misma tiene de extraordinaria. Roberto, protagonista de *La vida gris*, de cuya vida nos dice el narrador: “Nunca ocurrió vida más insípida y mediocre que la de Roberto...” (Ribeyro, 2009, p.15), ya la frase con la que comienza el cuento pone de manifiesto los peligros que depara una modernidad vista sumergida en ella, ahogados en “civilización”, el narrador continúa:

...se deslizó por el mundo inadvertidamente, como una gota de lluvia en medio de la tormenta, como una nube que navega entre las sombras. No tuvo una emoción fuerte, ni una aventura imprevista, ni una calamidad sonora que coloreara la página blanca de su vida... no fue lo suficientemente bruto para sentir la felicidad de no pensar en nada, ni lo bastante inteligente como para sufrir la angustia de saber más. (Ribeyro, 2009, p.15)

El personaje está vinculado con lo vulgar, lo corriente al extremo, añadiríamos aquí que Roberto se emparenta con lo ordinario, y esta es una de las claves de lectura de los cuentos Ribeyrianos, que desde este carácter de lo ordinario deviene un elemento Extraordinario en él mismo y que además como dijimos arriba hace una crítica a la modernidad. Otro de los sinónimos que tiene la vida de Roberto en el cuento son, aparte de gris, normal, sosegado,

neutro, limitado, barato. Estas palabras en el cuento actúan como isotopías semánticas que vienen a configurar esa vida gris. Entonces cuando observamos esta existencia gris del personaje, Ribeyro como con el escudo bronceado del artificio¹⁰ que son sus cuentos, ilumina a este personaje de una espectacularidad, que para términos de esta exposición, llamaré lo *extraordinario* del personaje. Esta enmarcación de lo extraordinario ocurre por dos motivos: en primer lugar el hecho de que la vida gris, mediocre, de un personaje se lleve a un relato, y que lo haga ver como se ha dicho como algo espectacular, como algo salido de lo ordinario, como un “no puede ser” que sin embargo cuando reflexionamos, ocurre:

Poco filósofo, no se hizo ningún problema de su existencia, ni jamás se preguntó para qué vivía. No experimentó la delicia de navegar en las alas de la metafísica, ni el terror de enfrentarse a los problemas de la religión. No tuvo una posición ideológica definida, ni ideas

¹⁰ ¿Cómo podríamos dirigir la mirada a lo ordinario para extraer de allí lo Extraordinario? Viene en ayuda la mitología... Ovidio nos cuenta que Perseo no dirige la mirada directa sobre el objeto a cazar, a capturar, sino que debe hacerla de soslayo, casi sin mirar, como un mirar no mirando. Esto lo logra gracias al artificio (artefacto, al doblez, al disimulo, al arte) artificio en todas sus acepciones. Al artificio del escudo. Es decir, que no mira la realidad directamente sino por medio de su escudo. En su escudo se refleja la realidad pero de una manera distinta. Debe estar atento, al reflejo. Más quizá que a la misma realidad, ya que lo petrifica, lo sume en piedra. Ribeyro por medio de un gran artificio que son sus cuentos, abre otras vías a explorar formas, que pueden llegar a cambiar nuestra imagen del mundo, no mirándolo directamente, ni siendo marginal sino de lado, lateral, nos da cuenta de una realidad – modernidad que precisa cambiar de enfoque, precisa de mirar el mundo con otra óptica, una que abra paso al pensar en lo extraordinario y que nuestra mirada del mundo no se pierda en lo ordinario entendiéndolo como un orden, un abismo de cotidianidad en el que ante nuestros ojos pasan cosas, sucesos que con otra óptica aparecerían como extraordinarios y que al pasar de los hechos históricos se hacen invisibles. Entonces Ribeyro sería ese espectador, que sumado en la reflexión gracias a su escudo, a su arte del cuento, se supera así mismo, y se convierte en espectador trascendental, pero sobre todo en crítico de la modernidad.

motoras que lo arrastraran hacia una meta; todo lo contempló sin la curiosidad del artista ni la emoción del poeta: con la indiferencia del burgués. (Ribeyro, 2009, p.17)

El personaje no puede ser de otra clase que de la clase media, para hacer correspondencias internas en el relato, para hacer conciso ese *leitmotiv* de estar en el medio. El relato después de pasar por la vida de este personaje, con su nacimiento, niñez, adultez; llega al fin con la muerte en la que el narrador con toda la parodia del caso nos dice: "...fue una vida inútil, rotunda, implacablemente inútil" (Ribeyro, 2009, p.19).

Podemos detectar en este cuento esa crítica a la modernidad en el caso de que Roberto es un hijo de ella, y que Ribeyro resalta este hecho con metáforas que nos hacen pasar por la vida del personaje notando la parodia que hay en ella ¹¹. Es una risa muy en serio de la que empieza a disponer el autor en sus cuentos, en la brevedad de sus relatos.

El otro motivo de eso que llamamos *Extraordinario* es el encuentro con la peripecia en el relato o si bien la agnición, según la poética aristotélica. La mayor parte de los relatos contiene un grado de tragedia en la que los personajes por las circunstancias o por sus propios medios se ve sumida. *Lo Extraordinario* en el caso de Roberto se denota por la vida de este hombre. La peripecia en este caso ni siquiera ocurre, o si ocurre es por su mismo nacimiento; somos lectores tácitos que presenciamos la tragedia de vida de este hombre que ni siquiera él tuvo la perspicacia de adivinar. Sin embargo en otros relatos es bastante evidente este cambio de estado en los personajes, marcando un giro en el relato y en la vida del personaje.

¹¹ Ribeyro y la risa democritiana: Una forma de hacer resistencia al mundo está en el ejercicio de la escritura, Ribeyro lo sabe, pero aumenta esa resistencia por medio de sus cuentos, estos manifiestan en hondas tramas una crítica a muchos estamentos en los que prefiere exponer lo extraordinario como paradoja de lo ordinario. Quiero decir que en él hay una postura materialista que deviene en un ver al mundo como está, dar cuenta de él, visionarlo en sus escritos, pero jamás ponderar la realidad como algo que deba cambiar. Es por esto que lo Ordinario que relata Ribeyro, se convierte en extraordinario, ya que en esa realidad ve una brillantez que es a la vez una lección de mirada sobre el mundo.

El narrador de este cuento se sitúa desde el carácter omnisciente, desde el que lo ve todo; aún es capaz de ver qué fue de Roberto tiempo después de su muerte. Es así que no sólo la narración penetra en el misterio de lo que fue su vida, sino en las postrimerías de su muerte. La narración está determinada por la negación; aparecen en el inicio del cuento la palabra “*nunca*” que ya hace la premonición de lo que es una vida sin sentido, esta palabra determina las expresiones: jamás, nadie, ni siquiera; acompañadas de sentencias que indican el extremo de una vida en absoluto mediocre. Negativos acompañados de verbos como: no tuvo, no fue, no hizo, no se notaba, no poseía, no vivía, no se apasionó, no sintió, hacen de este cuento una estrecha relación entre lo que acontece y el orden gramatical sintáctico con el que está hecho. La presencia de la conjunción negativa “ni” (cuarenta y dos veces mencionada) refuerza la hipérbole grotesca de una vida en absoluto mediocre. En ocasiones esa crítica a esta clase de vida despierta la comicidad; perfecto ejemplo del grotesco caricaturesco que refleja la vida de un hombre que no estuvo en el pensamiento de nadie a excepción que la del narrador. Cuento que parece una broma, una exageración que pasa por diferentes puntos como las emociones, la complejidad física, su vida en la escuela, la vida en el barrio, su infancia, su adolescencia; así mismo cubriendo el espectro de su cultura, su religiosidad; en hechos tan cotidianos como su graduación, su ausencia de matrimonio, y su entierro, en el que se dibuja un perfecto círculo de la cotidianidad llevada al extremo del *aureas mediocritas*.

Esa percepción de encontrar en este anodino personaje precisamente lo extraordinario es lo que tal vez Thoreau vio en los habitantes de su pueblo cuando tomó cierta distancia de ellos, cuando con otros ojos observamos una realidad que no viene a ser naturalista y sí se centra en una mirada distorsionada más no errada de lo que llamamos real. Cavell (2002) en su conferencia llevada a libro sobre lo Ordinario lo resume así:

Escribiendo sobre *Final de partida* de Samuel Beckett expreso esta percepción de lo cotidiano como “lo extraordinario de lo ordinario”, una percepción de la extrañeza, o surrealismo. De lo que llamamos, y a lo que nos adaptamos, como lo usual, lo real; una visión captada en las primeras páginas de *Walden* cuando su autor al hablar de sus habitantes los ve inmersos en fantásticos rituales de penitencia, una percepción de arbitrariedad en lo que dichos ciudadanos llaman necesidades. (Cavell, 2002, pág. 66)

Los cuentos de Ribeyro según esta premisa oscilan entre esa tensión y en ocasiones el péndulo queda magnetizado por el lado extraordinario; en otras el extraordinario es perfectamente mimetizado, camuflado en el ordinario, en lo cotidiano, lo usual, se hace tan habitual que como vio Thoreau al tomar distancia el reencuentro es lo inusual, lo extraordinario. Cavell lo dice de esta manera:

Lo cotidiano es ordinario porque, después de todo, es nuestro hábito, o hábitat; pero puesto que esa misma habitación se nos hace perceptible de vez en cuando –a nosotros que la hemos construido– como extraordinaria, cabe concebir que algún otro lugar, o este lugar construido de otro modo, ha de ser lo que es ordinario para nosotros, ha de ser lo que los románticos [...] llaman hogar. (Cavell, 2002, pág. 67)

Lo inusual, lo extraordinario viene a constituirse en un nuevo grotesco, lo raro, lo ambiguo, la pregunta de ¿qué se supone que es eso? Son caras poliédricas puestas en hábitats diferentes, o mejor, en caminos que diariamente transitamos.

Los cuentos que abordamos de Ribeyro comparten ese lugar común: tiene su aspecto grotesco que juega en la tensión ordinario/extraordinario como principal característica.

“La huella” (1952). El rastro de lo extraordinario.

En *Naufragio con espectador* DD Huberman nos habla sobre el espectador en tierra firme, el espectador impasible, aquel que viendo, no atiende, no contempla. En este caso, agregaría, que no contempla lo Extraordinario de lo ordinario. Los personajes que desfilan por los cuentos Ribeyrianos viven en un orden ordinario hasta que se encuentran ellos mismos o los personajes satélites que los circundan en un momento Extraordinario o mejor aún, que el lector mismo advierte en lo Extraordinario como clave de la narración, sin que obligatoriamente sea el personaje que lo advierta, o si lo advierte es un momento que brilla en el relato entre el personaje con la complicidad del lector. El grotesco problematiza la realidad. Recurre a una yuxtaposición que deviene en el personaje el descubrimiento de un enigma. El juego de la búsqueda es la razón de este cuento. Sigue las huellas parece decir. La literatura ribeyriana, a la luz de lo grotesco en este caso, supo entenderla Jesús Rodero como juego, gracias a la teoría de Susan Stewart y que aplica para esta selección de cuentos y en especial *la huella* que viene a ser el recorrido de un hombre hacia su propia muerte producida solamente en el momento en que este se da cuenta que la sangre que sigue, a manera de enigma, pistas, juego, es suya. El hecho de seguir el juego, verse obligado a seguirlo deviene en la contemplación de un espectáculo: el juego termina en su muerte.

Susan Stewart¹² entiende el juego como una actividad enmarcada que se identifica a sí misma explícitamente como tal. El juego no cuestiona la realidad y su funcionamiento, simplemente crea otra realidad con un espacio y tiempo propios, transformando las jerarquías típicas del discurso del sentido común. (Rodero, 1999, pág. 104)

¹² Susan Stewart es poeta, ensayista y crítica literaria. Actualmente es profesora de historia de la poesía y estética en la universidad de Princeton. Entre sus obras se encuentran *Nonsense: Aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979, de la que Jesús rodero toma la cita.

Esto ocurre en *La huella* (1952) en el que un personaje anónimo, al salir de la casa, al bordear los límites de su barrio, advierte una mancha de sangre en el suelo (la descripción del narrador es ejemplar), pero se da cuenta de que no puede continuar porque:

Era una mancha de sangre. Estaba seca; sin embargo algo había en ella de viviente que lo succionaba y lo retenía con una fuerza inexplicable. Se incorporó para mirar más adelante y pudo observar otras manchas similares que se iban disgregando al azar, como un archipiélago visto desde el aire. (Ribeyro, 2009, p.21)

El relato corre vertiginoso, al igual que el personaje, con instinto investigador quien va en búsqueda del origen de esas extrañas manchas de sangre, esto es lo que llamaría lo extraordinario por lo extraordinario, ya que esa mancha es la que lo hace despertar de lo ordinario de su vida, de su mismo paso habitual en la cotidianidad, y se da cuenta que la mancha entra a su barrio. Asombrado descubre que la mancha se asienta en la esquina de la calle en la que vive, luego en la puerta de su casa. El narrador nos dice que la persecución se hizo “interesante y dolorosa, como el espectáculo de una agonía” (Ribeyro, 2009 ,p22).

Para el caso de *La Huella*, esa mancha negra sobre el suelo, de un moribundo que ya ha muerto, subvierte todos los órdenes de lo natural, entrando así en el ambiente del fenómeno de lo grotesco. Este cuento tiene una gran dosis de irrealidad debido a lo Extraordinario de su argumento: un hombre que no sabe que ha muerto y lo constata siguiendo las huellas de sangre que le ha dejado una herida de bala, un disparo a mansalva; aparte del argumento, el cuento es contado cinematográficamente como en un *flashback* y la sangre cobra vida manifestándose al agónico personaje cuya curiosidad para seguir el rastro lo hace caracterizar y *descubrir* su *drama humano* “que sin ninguna razón atendible, le aparecía vinculado a su existencia” (Ribeyro, 2009, pág. 22). Entonces imaginemos un hombre persiguiendo unas manchas de sangre que no sabe

que son suyas y en el camino se encuentra con un pañuelo, con un monograma, lo recoge y continúa el rastro directo hacia su casa y más precisamente a su habitación, sintiendo el dolor de la muerte: “entonces se quedó inmóvil, recordó que el monograma del pañuelo correspondía a sus iniciales, y no le quedó la menor duda que en el interior de su habitación acababa de producirse el espectáculo de su propia muerte” (Ribeyro, 2009, pág. 23). En este cuento de lo absurdo, lo Extraordinario es manifestado en un principio con una salida de la cotidianidad, ¿quién se encuentra, al salir de casa, con una mancha negra que parece advertir y llamar, persuadiendo con insistencia?

La persecución, entonces, se hizo frenética. Ya no caminaba sino corría, a pesar de lo cual notó que se estaba introduciendo en su barrio. Pronto estuvo en las inmediaciones de su casa. Más tarde en la misma esquina y la sangre aumentaba sin piedad arrastrándolo con la persuasión de una sirena” (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 22).

Cabe notar que en este cuento lo grotesco hace su aparición en cuanto a que la sangre es un segundo protagonista de la historia, precisamente el título del cuento es *La Huella*. Los verbos que utiliza Ribeyro para cargar con la personificación de esta huella son: *recorrer, pasar, vacilar, seguir, detener*. Además, la descripción de la mancha incluye un rasgo psicológico: “delante de sus zapatos la mancha se recortaba amorfa, espesa, e incitante bajo la luz de medio día [...] algo había en ella de viviente que lo succionaban y lo retenían con una fuerza inexplicable” (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 21).

Como vemos es una mancha de sangre del mundo grotesco, del mundo Extraordinario que solo le hace falta sacar un pequeño índice para llamar al cuerpo que alguna vez habitó. La huella, se extiende a lo largo de la narración como un personaje que llama, invita a seguir, despertando la curiosidad del personaje sin nombre que aparece en ésta historia; una huella que invita a ser

seguida para encontrarse con un evento iluminador, esclarecedor de la verdad: la muerte. La voluntad sigue la curiosidad para correr el telón y encontrar en su lugar lo extraordinario, lo grotesco de saber la propia muerte.

Rodero en su estudio de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro hace un comentario al cuento de La insignia (1952) de Cuentos de circunstancias, donde lo lúdico se presenta, el juego es protagonista; y que comparte con los cuentos estudiados en este trabajo la posibilidad de resaltar lo extraordinario:

El sinsentido y su ironía borran lo límites del sentido común. Poco a poco, la perplejidad inicial del narrador irá haciendo sitio a la aceptación de ese marco lúdico y disipador o descentrado. O si se quiere, la otra realidad, esa realidad fantástica [yo la llamaría extraordinaria] mezcla de realidad e irrealidad va a dejar de ser la excepción para convertirse en la regla. La duda acerca de cómo interpretar los acontecimientos deja paso a la aceptación y a la cotidianización del sinsentido lúdico. (Rodero, 1999, pág. 140)

“El cuarto sin numerar” (1952) el grotesco onírico.

*"¿Quién vendrá a llamar a la puerta?
Puerta abierta, se entra.
Puerta cerrada, un antro.
El mundo llama del otro lado de la puerta"*

Les Amusements , p217. Pierre Albert Birot¹³

¹³ Epígrafe tomado de La Poética del Espacio, Gaston Bachelard, edición Fondo de Cultura Económica año 2000, pg.33.

Es importante pasar revisión a los elementos extraordinarios que gravitan en torno a lo grotesco onírico. Aquí es donde empiezan a aparecer elementos que en la narrativa ribeyrana simbolizan un cosmos declarado en los márgenes de la realidad. Cuentos como *la huella*, cuyo eje gira en torno al seguimiento de una huella de sangre y cuyo vórtice es la muerte; *la Careta*, en el que la piel del protagonista es su propia máscara; *La Vida gris* en la que el objeto es más abstracto, siendo la misma vida el objeto; y *Los cautivos*, donde las aves pasan a ser objetos que subsanan manías de guerra. A partir de ahora los objetos se enmarcan más y dejan de ser meros temas para pasar a formar la concreción *in situ*: un pisapapeles, una piedra que gira o un pedazo de disco roto como es el caso de *El cuarto sin numerar*.

La *extraña impresión* que provoca este cuento es la misma que atañe al protagonista. Cuento narrado en primera persona, que nos lleva a los límites de una realidad, una cotidianidad que poco a poco explora los caminos alternos, la vía extraordinaria. *El cuarto sin numerar* es la historia contada por Raúl, nombre mismo del protagonista quien al querer volver a casa, sus pasos se dirigen inexorablemente hacia una locación absurda, un edificio de apartamentos que existe en el mapa de su imaginación, donde llega y a cada paso aparece el tema onírico que baña con sombras la luz de la racionalidad del personaje hasta llegar a un recodo de su infancia o de una vida que no es la suya, un viaje al mundo onírico de reencuentro del ser, pasando por el desdoblamiento y como laboratorio de esos sueños vívidos lo espera el cuarto sin numerar con un gramófono y un disco girando que provoca en el recién llegado una furia que hace que destroce el disco y se desprenda un fragmento de pasta que guardará y que finalmente servirá de prueba, para cuando llegue a casa, que, lo *vivido-soñado* fue un paso para completar su historia. Rastreadremos los pasos oníricos en esta odisea grotesca por la búsqueda inconsciente del objeto que permite el vislumbramiento del enigma: el trozo de disco que al completarlo:

Delicadamente lo acoplé en su lugar y el disco quedó reconstruido y mi historia también. La música del fonógrafo renació en mis oídos con su estribillo pegajoso, y recordé nítidamente haberla escuchado cuando era niño, de labios de mi madre, a la hora del crepúsculo y de la melancolía. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 30)

De esta manera termina el cuento. Siendo una construcción no sólo del acoplamiento del objeto (disco) sino del personaje mismo, para hacer sonar la canción de su vida, la reconstrucción de un pasado perdido en el tiempo. Este personaje que tiene que pasar por diferentes etapas, que van desde la racionalidad, pasando por la pérdida de la voluntad, la transformación y el encuentro con el pasado, atraviesa también una especie de poética espacial que recuerda las cárceles de la imaginación de Piranesi y los comentarios fenomenológicos en el toponálisis de los espacios de Gastón Bachelard al encontrarse el personaje recorriendo corredores, subiendo escaleras, para terminar en el cuarto piso de ese delirante edificio, donde las puertas abiertas y cerradas invitan al enigma del cuarto sin numerar:

Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más característicos. [...] El toponálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en un papel dominante. (Bachelard, 2000, pág. 33)

La sensación onírica aparece en *crescendo* para Raúl cuando:

Una extraña impresión me sobrecogía cada vez que pasaba de aquella enorme casa de departamentos, por cuyas incontables ventanas, siempre abiertas, brotaban en una confusión

estrepitosa, carcajadas, insultos, llanto de niños y música de fonógrafo anticuados. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo* (I), 2009, pág. 25)

Para Raúl, romper con lo ordinario de su vida fue el día en que tomó la decisión de entrar por fin al edificio. El cuento trata sobre esa incursión al edificio y lo extraordinario que se muestra el ambiente cuando llega, como una especie de continuo sueño. La atmósfera poco a poco se va enrareciendo y se suceden acontecimientos que aunque están en la zona, en el terreno de lo cotidiano-ordinario la verdad es que rozan zonas de sueño, de realidad espectral, y simulan salidas al límite de la realidad. Es por ello que la descripción de lo que hay para el observador, en este caso su propio narrador (Raúl) es ante todo una extraña impresión que lo lleva a detenerse de camino a casa y entrar a lo que será un paseo por el ensueño, para luego salir de ahí, dirigirse a su casa y encontrar nuevamente lo extraordinario, ya no en la atmósfera, sino un resquicio de ese *extraordinario* en su mundo ordinario; un pedazo de disco basta para mostrar como un pequeño cuchillo que hierde la realidad y que confirma el hecho de que de ese paseo se trajo una muestra para confirmarlo.

El cuento, que gira en torno a la tradición del viajero onírico que trae una muestra física de que estuvo en el paraíso, tal como ocurre con el ensayo de Borges sobre *La flor de Coleridge*: “Si un hombre pudiera cruzar el Paraíso en un sueño, y se le diera una flor como prueba de que su alma ha estado allí en verdad, y al despertar encontrara esa flor en su mano... Ah, ¿entonces qué?” (Borges, 1988, pág. 203). Trae en relación el objeto que viaja entre mundos. Salvo que aquí, el personaje sufre una especie de desdoblamiento. Relacionemos entonces primero el objeto que corta la realidad desde el ensueño (el pedazo de disco) y luego el desdoblamiento del personaje al descomponerse la realidad (Raúl frente al espejo) para, finalmente iluminar más

esos pasajes que determinan el tema de lo grotesco en su vertiente onírica: su entrada al edificio y el recorrido por la atmósfera enrarecida que signa el cuento.

Uno de los temas recurrentes en el cuento es el que corresponde a la música. En el comienzo del cuento se menciona, entre la confusión que mantiene absorto al personaje, la música de fonógrafos anticuados que Raúl escucha desde fuera del edificio. Parece ser este y no otro el señuelo que forja en él la necesidad imperiosa de entrar a dicho edificio (El narrador indistintamente menciona fonógrafo y gramófono):

En las ventanas superiores asomaban multitud de caras, solas o en grupos, que la altura no me permitía identificar, y la voz del gramófono, que tantas veces se escuchara, derramaba con una especie de frenesí su melodía hiriente y fuera de moda. Toda mi vaga resistencia claudicó entonces y, girando en ángulo recto, me introduje en el umbral. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 25)

Observamos en el fragmento varios ejemplos constitutivos del grotesco: multitud de caras, la altura inconmensurable, el desvanecimiento de los rasgos, los rostros de las personas, el frenesí de la música hiriente, y que es por este sonido no escuchado pocas veces que la resistencia claudica y hace entrada a la irracionalidad. La música por lo tanto es la entrada a ese ámbito extraordinario y su *leitmotiv*. Con música es que está decorado el corredor hasta que el personaje encuentra el gramófono:

De una puerta salía la voz estridente de un tenor; estaba entonando un tango [...] de la pieza siguiente salía despedido un rumor de pasos que aplanaba el suelo en medio del tecleto de un piano. [...] Al fondo divisábase un hombre de espaldas, curvado sobre un piano, con las orejas muy separadas y otro que con un bastón daba golpes en un piso hasta levantar polvo, mientras cantaba “¡Uno, dos! ¡Uno, dos! [...] Fue recién en el cuarto piso cuando me detuve

maquinalmente frente a un cuarto sin numerar. A través de la puerta cerrada se escuchaba la música del fonógrafo, que había asumido ahora un ritmo doliente y arrastrado. (Ribeyro, La Palabra del Mudo (I), 2009, pág. 27).

El encuentro con el gramófono y la música que emana de él suponen para el protagonista un sosiego, una pausa. “Un sentimiento de alivio me sacudió todo el cuerpo, como si al fin hubiera alcanzado una meta inconscientemente apetecida” (Ribeyro, La Palabra del Mudo (I), 2009, pág. 27). Sin embargo esa tranquilidad, después de la *búsqueda desesperada*, sumerge al protagonista en un ámbito que él mismo desconoce. La habitación a la que ha entrado extrañamente se le hace familiar y en el ambiente sonoro, el disco que provoca la música, se repite como un espiral, así como el mismo movimiento en espiral ascendente y descendente de las escaleras. “Al fondo, junto a la ventana, se hallaba el fonógrafo y al aproximarme vi girar el disco, que por un procedimiento mecánico se repetía cada vez que terminaba” (Ribeyro, La Palabra del Mudo (I), 2009, pág. 27).

El sueño, lo absurdo; en últimas lo grotesco se toma la escena. Por fin Raúl está dentro del cuarto sin numerar sintiendo lo familiar de la situación. Es una paradoja. Entre más extrañamiento hay en el cuadro, más es el sentimiento de lo familiar. “...hasta el punto que la música me pareció conocida y me provocó quitarme el saco, como lo hice” (Ribeyro, La Palabra del Mudo (I), 2009, pág. 28). En este punto Raúl es un completo desconocido para él mismo. Las escenas oníricas de imposibilidad de la voluntad que hacen del fonógrafo un objeto con voluntad propia. La caída al absurdo tiene un nuevo pico: lo familiar se torna ya insostenible. La música nuevamente protagoniza el anzuelo en el que Raúl (su inconsciente) se siente rodeado al querer dormir, al sentir somnolencia:

Traté de cerrar los ojos, pero el disco había comenzado su chirrido y las notas agudas de la melodía me hincaban el cerebro como dardos enfurecidos. Me dirigí entonces hacia el fonógrafo y traté de silenciarlo, pero, por más que moví todas las palancas que estaban a mi alcance, no pude interrumpir sus revoluciones. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 28)

El grotesco no abandona el relato hasta el final. Se suceden momentos en que el personaje se separa de su consciencia para habitar en su lugar su propio inconsciente. En el cuarto sin numerar, después de reaccionar con furia sobre el disco para detenerlo y romperlo, aparece una mujer que le dice:

Has venido hoy de mal humor [...] Quedé observándola fijamente, tratando de desentrañar en la penumbra aquellas facciones diluidas que vagamente me recordaban un rostro conocido. [...]Has roto el disco, mi disco favorito, y no te debes portar mal. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 28)

Vuelven a observarse las caras diluidas, los rostros imprecisos, los rostros del ensueño. Lo amenazante de la realidad es que la mujer se dirige a él, lo llama por su nombre. Ya el hombre de la academia de baile, el mismo de la habitación del piano le había nombrado. Esta mujer-muerte, mujer-amante, mujer-madre nos abre el camino para el segundo tema: el desdoblamiento, el doble, el espejo. La mujer le habla familiarmente en el cuarto sin numerar, lo toca: “me oprimió el brazo cariñosamente” y más adelante la cercanía es evidente hasta hacer surgir el grotesco de la presencia de la muerte: “...sintiendo su aliento de mujer soplar regularmente sobre mi rostro, con un aroma penetrante y húmedo, como el de una corona funeraria”. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 28). El símil impresiona por lo desconcertante, pero no más su continuación. El extraordinario como ejemplo para lo grotesco onírico se sostiene con otro giro

en espiral: Raúl, ya no es Raúl. La mujer desprende frío en un lecho de muerte al que ha llegado por una música en un corredor musical. La vigilia se ha hecho pedazos en su memoria que le recuerda un entorno familiar, tanto como el pedazo de disco que su furia hizo romper y que ha guardado en su saco. Parece no haber más para un cotidiano día en que un hombre decide ir a casa y sin embargo una música que escucha le hace perder sus pasos para encontrar parte de su memoria, ¿Pero una memoria viéndose en otra? “Casi sin querer, le cogí los cabellos y, mientras los acariciaba, observé que mis manos [...] se mostraban toscas, velludas y alargadas, como si pertenecieran a otra persona. Inmediatamente me senté sobresaltado”. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 29). El doble frente al espejo, la pesadilla que amenaza la realidad. Raúl es otro. El extraordinario asume no sólo como tal el ambiente extraño; el individuo es cubierto desde su interior y su exterioridad se ve afectada:

Yo me acerqué tambaleante al espejo. En vano traté de acercarme, pues la penumbra había devenido en completa oscuridad. Solo me pareció notar una sombra negra en mi rostro y, al tocarlo, me hincó los dedos una barba crecida y recia. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 29)

Aunque Raúl no alcanza a ver su transformación la sabe. Sus manos se lo confirmaron. Unas manos que infieren que pertenecen a una persona totalmente opuesta a él. Llegamos a saber más de su *otro*, que de él mismo. Y no es difícil saber por qué: no es el ámbito de Raúl propiamente, del que dejamos en la puerta del cuarto sin numerar, incluso se podría pensar que Raúl queda a la puerta, ante el umbral; quien entra es otro, aunque este tampoco lo sepa. Pronto, ante la palabra de la mujer enigmática, el sueño se desvanece: las manos recobran la lisura y su palidez; esa lisura propone la cotidianidad, lo ordinario, la vigilia misma... es decir el despertar de Raúl, del sueño que nunca sufrió, mezclándose con la realidad. Una característica del grotesco es esa

alternancia y en últimas esa unión de irrealidades en la realidad, así como los frescos en el domus aurea de Nerón. Prosiguiendo con ese despertar al mundo, las personas del edificio no han desaparecido. Antes, lo miran con desconcierto y comienza el éxodo, su salida, siendo objeto de murmuraciones.

El retorno a la casa por fin se hace efectivo. Los objetos rinden su voluntad al deseo de Raúl, del personaje de las manos suaves y no toscas. El espejo accede: “frente al espejo, estudié mis facciones, palpé repetidas veces mi rostro rasurado y blanco” (Ribeyro, *La Palabra del Mudo* (I), 2009, pág. 30) Notemos lo interesante de la contraposición liso, llano; frente al tosco, recio; o lo ordinario-extraordinario; entrada al umbral y salida a la casa. Pero el grotesco, para colmo no termina allí, sino en el objeto que punza la realidad: sí, es la casa, es su rostro, es su ropa, su pantalón; pero ocurre que el trozo de disco aparece al caer de su bolsillo, y repetimos con Coleridge: ¿y entonces qué? ¿Dónde, exactamente estuvo Raúl?

Tan grande fue mi turbación, que lo dejé caer sobre la mesa y estuve observándolo horrorizado, como si de él emanara una historia incongruente y pavorosa que yo intentara vanamente rechazar. Haciendo un costoso esfuerzo, alargué la mano hacia él, con la esperanza íntima de que se desvaneciera al tocarlo. [...] su brutal materialidad hizo revivir en mí, con toda la carnación de una experiencia inolvidable, los minutos del cuarto sin numerar.

(Ribeyro, *La Palabra del Mudo* (I), 2009, pág. 30)

Se alcanza a transpolar en la realidad de Raúl el objeto. Lo punzante de la irrealidad. Raúl estuvo allí realmente. Sin embargo, la duda se ha mantenido: ha pensado lo sucedido como un sueño o un problema de digestión:

Seguramente me había detenido frente al edificio, como otras veces, y allí, sobre la calzada, mi imaginación afiebrada debía haber tejido toda una trama absurda, tan coloreada y viva que

debió parecerme real. [...] Al llegar la noche estaba completamente restablecido y reafirmado en la idea de haber tenido *un sueño callejero*, producto de una mala digestión o de una lectura inconveniente. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo* (I), 2009, pág. 30)

El grotesco aparece en la cotidianidad. En este caso es en la calle, a pleno día, con plena conciencia y luego va alejándose la exactitud de la percepción de la realidad, que pareciese haber dejado en la calle. Pese a todo, Raúl decide entrar; sin embargo, al detenernos en la forma como entra hay algo que no obedece a la voluntad de Raúl, sino que es el ánimo de lo grotesco que invade la escena y a él mismo, la escena lo domina, quiebra su voluntad, y es así que el personaje entra en otro dominio, ya que es dominado por una especie de tiempo eterno que parece reclamarlo:

Me parecía que un momento decisivo de mi destino tendría que cumplirse entre muros que caían pintados con cal desde una altura inconcebible. Y me quedaba, por lo general, contemplándolos absorto, sacudido por deseos confusos que me impulsaban a cruzar sus linderos y simultáneamente a huir. A pesar de que mi recorrido cotidiano no me obligaba a pasar por aquel lugar, mis pasos inexorablemente, dando un rodeo, me conducían ante el edificio, sintiendo de lejos la presión de sus paredes calcinadas y la humedad de su fronda que caía sobre mis espaldas como una niebla asfixiante. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo* (I), 2009, pág. 25).

Para aclarar más ese territorio oscuro del grotesco enumeraremos precisamente esa confusión, el aglomerado de imágenes y situaciones que dan una informidad; precisamente desde el título, la extrañeza se hace palpable: es un cuarto sin numerar que espera al personaje. Ya desde el inicio resaltamos los elementos grotescos de lo que escucha y percibe Raúl antes de entrar en ese mundo de sueño: confusión estrepitosa, carcajadas, insultos, llantos de niños y música de

fonógrafos anticuados. Todo lo anterior es grotesco en el sentido puro del término: acciones disímiles, el llanto junto a la carcajada y el tiempo medido por la música crean la atmósfera de viaje en el tiempo. Esos elementos constitutivos de lo grotesco se percibirán a lo largo del relato. Sin embargo, Raúl antes debe pasar, atravesar el umbral, el terreno donde la realidad deja de serlo para convertirse en un pasaje al mundo grotesco; el personaje sorteará una serie de imágenes que le quitarán el piso a la cotidianidad-realidad. El grotesco aumenta y en su entrada se presenta como el umbral hacia ese mundo de confusión de imágenes: “Por fin una tarde, de regreso a mi casa, me detuve frente al edificio y me fue imposible seguir caminando” (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 25).

La escalera del absurdo empieza a subir en una espiral cada vez más grotesca; notemos la imposibilidad de ejercer la voluntad, la congelación del tiempo conocido por el personaje hasta ahora como un fluir de la toma de decisiones; y la presencia continua del grotesco y su tema onírico. Vuelve a sonar la melodía de una pregunta: ¿Dónde estuvo Raúl?

Termino este apartado de lo grotesco en Ribeyro con la intuición de haber estudiado una anacrónica visita al pasado. Un viaje en espiral, como las escaleras que sufre al subir y bajar, donde son prueba de ir perdiendo y recobrando su consciencia. La arquitectura se interioriza. Persigue los cuartos de su memoria y es capaz la fuerza de la presencia onírica que el personaje trae la flor de ese paraíso para componer su propia historia. Tal como describe Rafael Argullol los grabados de Piranesi en las cárceles imaginarias:

Busca en los grabados de las *carceri* reflejar el paisaje interior del hombre moderno.

Siguiendo los pasos de su arqueología trágica, del trazo piranesiano nace un cosmos onírico irrealmente real, monstruosamente verosímil, un mundo de horizontes interiores. (Argullol, 2006, pág. 35)

Tal vez en esta descripción del paisaje de los dibujos de Piranesi falte el término grotesco para entender esa suma de irrealidades que pueden traspasar como en una melodía anacrónica, la realidad.

Raúl encuentra la música. Tal vez la de su infancia. Un recuerdo roto como el disco que busca unir. Acopla el trozo roto a un disco que precisaba de ese fragmento para sonar. Lo halla, lo descubre. “la música del fonógrafo renació en mis oídos con su estribillo pegajoso, y recordé nítidamente haberla escuchado cuando niño, de labios de mi madre, a la hora del crepúsculo y de la melancolía” (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 30). De esta manera termina el personaje en un estado de sosiego, pasando por el desconcierto y el horror. Es un sube y baja de emociones que nos recuerda cuando subía escaleras dirigiéndose (sin saberlo) al cuarto sin numerar:

A ambos lados se veían profundas grietas oscuras en las que pude descubrir sendas escaleras. Sin vacilar comencé a subir por una de ellas, la cual estaba a tal punto cargada de tinieblas que hube de esperar en el rellano para que mis ojos se habituaran a la oscuridad. Luego proseguí el ascenso, y, al cabo de muchos recodos y espirales, un resplandor me hirió con tal fuerza los ojos que me encegueció. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009)

Con la fenomenología del espacio Bachelard hace un análisis interesante para el anterior fragmento; que también permite dar cuenta de una especie de alegoría de la caverna, con la diferencia de que esa soledad más tranquila es el descanso en el que se avoca el personaje y su sosegada melancolía de haber resuelto, después de tantos rodeos y tantas vueltas de escalera en espiral, y giros del gramófono, su propia vida. "La escalera que lleva al cuarto se sube y se baja. Es una vía más trivial. [...] La escalera más empinada, más tosca, se sube siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila." (Bachelard, 2000, pág. 57)

“La careta” y el orden subvertido de lo que parece ser. la teoría del carnaval en un cuento de Ribeyro.

“...todo puede desembocar en un juego extremadamente serio” Goethe

Careta se define como:

- 1 Máscara o mascarilla de cartón u otro material para cubrirse la cara.
- 4 Fingimiento o disimulo, generalmente de las intenciones o de la manera de ser de una persona. Máscara.

Quitar (o sacar) la careta Desenmascarar, descubrir las verdaderas intenciones o la verdadera manera de ser de una persona. (RAE, 2016)

Estamos en un ritual, en el que nadie es ninguno, en el que la “*careta*” hace que seamos momentáneamente “*otro*”, que logremos subvertir los actos de dominación de la casa de la marca, la casa del marqués de Osin. Las fronteras invisibles del mundo. Esta *-fiesta de la risa-* a la que nos lleva Ribeyro, rodeada de gente con caretas “...*cómicas donde la boca enorme formaba una media luna entre las orejas desmesuradas...*” (Ribeyro, 1994, pág. 31), nos muestra una aparente liberación en medio de la rigurosidad del mundo. Asimismo, Bajtin, al descomponer los elementos dominantes del carnaval rabelesiano y de la Edad Media cuenta con la imagen Extraordinaria, grotesca de esa “boca enorme”:

La gran boca abierta (gaznate y dientes) es una de las imágenes centrales, cruciales del sistema de la fiesta popular. Por algo una marcada exageración de la boca es uno de los medios tradicionales más empleados para diseñar una fisonomía cómica: máscaras. [...] Se comprende, pues, por qué la boca abierta, la garganta, los dientes, la absorción y la deglución tienen una importancia tal en las imágenes rabelesianas. (Bajtin, 1971, pág. 292)

La careta, la fiesta, la subversión del orden dominante, un mundo de permutaciones jerárquicas (puestas al revés) “...*un mozo pasaba por su lado...más elegante que un canciller...*” (Ribeyro, 1994, pág. 31). Todo se confunde, sin embargo, temporalmente, ya que ese orden en el que los poderes, el horror, parecen quedar burlados, no olvidados. Ribeyro expone en este cuento una especie de destronización del mundo, una permutación jerárquica, una especie de desenmascaramiento del viejo mundo. En la Careta se puede leer que Juan bien podría representar lo serio, el viejo mundo. Al desenmascarse estaría dando paso a un mundo nuevo, pensemos por un momento que él ha sido coronado rey del carnaval de la risa, sin embargo, es un rey destronado al estar desprovisto de toda risa. Bajtin nos dice al respecto:

El carnaval (repiteamos que en la acepción más amplia del término) liberaba la conciencia del dominio de la concepción oficial, permitiendo lanzar una nueva mirada sobre el mundo; una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica [...] Es esto lo que nosotros entendemos por carnavalización del mundo, es decir la liberación total de la seriedad gótica a fin de abrir la vía a una seriedad nueva, libre y lúcida. (Bajtin, 1971, pág. 246)

La careta también da cuenta del proceso que sufre el personaje, es premiado pero su premio resulta ser un castigo, es castigado, pero en ese castigo está el premio del lebril. Esto en el plano bufonesco es lo que puede establecerse como el coronamiento-destronamiento muy usual en las fiestas populares de la Edad Media.

“La imagen del “rey” está asociada especialmente a las alegres batallas y a los insultos, así como a la *jeta roja* del quisquilloso, a su muerte fingida, a su reanimación, a su brinco de payaso después de la tumba” (Bajtin, 1971, pág. 178). Tengamos en cuenta que en el final de la careta Juan es, por así decirlo el rey que en poco, es destronado, injuriado. Sabemos únicamente que el marqués (como líder del carnaval) ordena el desenmascaramiento que como lectores lo podemos

tomar como el apaleamiento. La comicidad está ausente en el relato y deviene lo grotesco como fórmula que produce horror. Bajtin nos recuerda que:

Dentro de éste sistema el rey es el bufón, elegido por todo el pueblo, y escarnecido por el pueblo mismo; injuriado y expulsado al concluir su reinado, del mismo modo que todavía se escarnece, golpea, despedaza y quema o ahoga el muñeco del carnaval que encarna el invierno desaparecido o el año viejo. Se comienza por dar al bufón los atuendos del rey, y luego, cuando su reinado ha terminado, es disfrazado con las ropas del bufón. Los golpes e injurias son el equivalente perfecto de ese disfraz o metamorfosis. Los insultos ponen en evidencia el verdadero rostro del injuriado: lo despojan de sus adornos y de su máscara; los insultos y los golpes destronan al soberano. (Bajtin, 1971, pág. 178)

Es fácil darnos cuenta de la similitud que hay del anterior pasaje y el desarrollo del cuento de Ribeyro. La orden de quitar la máscara a Juan denota, no solo un cambio que opera desde el sistema de valores seriedad- comicidad sino la dinámica aburrimiento-horror, y esto se menciona porque ¿qué motivos llevan a Juan a entrar a la fiesta de la risa si no es movido por una presencia del aburrimiento? En la fiesta de la risa Juan vive un extrañamiento, sucede una transformación de su risa en una mueca y que deja de ser alegre para él, para convertirse en la mejor máscara de la fiesta. Él no lo sabe, su máscara ganará, será el rey por un momento, se convertirá en el rey de ese mundo al revés:

El destronamiento carnavalesco acompañado de golpes e injurias es a la vez un rebajamiento y un entierro. En el bufón, todos los atributos reales se hallan trastocados, invertidos, con la parte superior colocada en el lugar inferior: el bufón es el Rey del mundo al revés. El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco. (Bajtin, 1971, pág. 334)

Ignora que será desenmascarado y por lo tanto injuriado al saberse que su máscara no era tal sino su verdadero rostro. Aquí opera el destronamiento, la injuria.

Una anotación ante el desarrollo de las acciones de Juan en la fiesta de la risa, es la simbolización de que fabrica una máscara con su propio rostro, su seriedad es velada por un gesto cómico y que podría traducirse como la broma y la alegría falsas sobre la seriedad sobre lo que llamará Bajtin el agelasto:

Desde el punto de vista de Rabelais Tappecoue era un enemigo temible, la encarnación de aquello que él más detestaba: un agelasto, es decir un hombre que no sabe reír, un adversario de la risa [...] la seriedad piadosa, obtusa y malintencionada, que teme a ser de las ropas sagradas un objeto de espectáculo y de juego, se manifiesta en este acto y es algo que Rabelais detesta [...] más aún, ha negado los vestidos para un enmascaramiento, un disfraz, es decir, un último término, para una renovación y reencarnación. Es pues el enemigo de la renovación y de la vida nueva, personifica la vejez, que no quiere nacer ni morir, una vejez recalcitrante y estéril [...] Tappecoue es el enemigo de la verdad festiva de la plaza pública que induce al cambio y la renovación. (Bajtin, 1971, pág. 241)

Podemos observar la fórmula Tappecoue-Juan como enemigos de la risa; el uno al no querer prestar la vestimenta-disfraz para la fiesta, y el otro al tampoco querer unirse a la fiesta de la risa de una manera honesta, recurriendo al engaño.

Lo extraño ya no sería visto desde ésta perspectiva de la fiesta de la risa a la que acude Juan sino el comportamiento de Juan mismo al querer ocultar su seriedad. “Las bromas y la alegría se oponen a las ideas sombrías y serias; lo ordinario y cotidiano a lo imprevisto y extraño; las cosas materiales y corporales a las ideas abstractas y elevadas” (Bajtin, 1971, pág. 209). Esta precisa oposición entre lo ordinario/cotidiano y lo imprevisto extraño, nos da luces sobre este elemento

Extraordinario dentro de lo grotesco. ¿Cuál es el asombro? ¿Cuál es el imprevisto?, ¿Qué es lo Extraordinario?, ¿ver a un hombre con su rostro cubierto de bermellón simulando que es su máscara con una sonrisa simulada y petrificada?, o, ¿ver ese mismo hombre despojado poco a poco de su real disfraz y desde sus sienes sentir el calor de la sangre?

Supongamos por un momento que los demás invitados ven la máscara de Juan como un objeto, esto es, una máscara, una careta, que sin embargo no lo es. Hay una especie de rol ausente y así mismo una animación de un objeto. La estrategia de Juan es hacer creer y, por lo tanto, llevar su rostro hacia el objeto. Se cumple su cometido. Al petrificarse su rostro deja de estar en dominio de sus músculos, hay una despersonalización del rostro. Ya desde ahí, su rostro no le pertenece, su rostro se ha convertido en la careta:

Allí, el objeto desempeña un rol que no le es propio y gracias al cual se anima de una manera nueva. La animación del objeto, de la situación, de la función, de la profesión de la máscara es un procedimiento corriente de la *commedia dell'arte*, de las farsas, de las pantomimas, de las diversas formas de lo cómico popular. Se da al objeto o al rostro, un empleo o una finalidad que no le son propios, o incluso diametralmente opuestos (por distracción, malentendido, o, por el desarrollo de la intriga), lo que provoca la risa y el objeto se ve renovado en su modo de existencia inédita. (Bajtín, 1971, pág. 338)

Constatamos que el malentendido puede provocar la risa, pero es una risa siniestra, monstruosa en el rostro de los demás invitados. Es precisamente Juan quien con ironía pretende burlar las reglas de la fiesta y quien finalmente aparece como un rebelde que no quiere quitarse su careta ante el mandato de Marqués. Con la risa fingida de Juan en *La Careta* nos hace recordar la historia de Hugo El Hombre que Ríe (1869), en la que la risa, de Gwynplaine toma un particular parecido a la risa de Juan, con esas mismas características de risa extraña, de risa

sinsentido, en últimas; una risa del todo grotesca; Como diría el mismo Hugo “Tu as la vision du grand rire infernal”. Según Kayser este es un leitmotiv, de las realizaciones de lo grotesco:

La risa infernal, abismal, excéntrica. Y la risa terrorífica [...] cuanto más se oye y se percibe no tanto como una característica personal (por ejemplo, de desesperación) sino como el resultado de la posesión por un poder extraño, inhumano, más claramente se nos revela su naturaleza grotesca. Si alguien ríe cuando está fuera de lugar hacerlo se evidencia una sensación extraña. Pero si alguien ríe contra su voluntad (o independientemente de ella), su risa no se puede interpretar como una extensión de la personalidad, sino como la intrusión de una fuerza extraña. (Kayser, 2010, pág. 103)

Constatamos con el ejemplo de Víctor Hugo y el comentario de Kayser sobre este, que el cuento de Ribeyro se ubica en ambas descripciones de esa risa extraña, tanto en el caso de reír cuando no corresponde hacerlo recordemos la escena en la que mandan quitar la máscara a todos los participantes de la fiesta de la risa y consideran a Juan un rebelde al no querer quitársela a lo cual los ujieres forcejean inútilmente con el rostro de Juan “Sintió que le palpaban el rostro, que le tiraban de las orejas ¡qué pegada está!, murmuraban; hasta que alguien dijo: ¡Yo sé cómo quitársela!. Juan comenzó a reírse de veras porque de pronto, todo le pareció un juego comiquísimo” (Ribeyro, 2009, pág. 32). De otra parte, la risa extraña en el segundo ejemplo propuesto por Kayser es la intrusión de una fuerza extraña que lo podemos apreciar en el momento hasta que:

... Los músculos de la cara comenzaron a flaquearse, pues esa risa fingida era insostenible. A veces se retiraba al baño y , retomaba su antiguo semblante tenía que volver a reír y, así, la fiesta interminable iba haciéndose torturante [...] sentía la cara dura, agarrotada, como si

fuera de palo [...] La risa se le había estratificado y, por más que se palmeó los carrillos y se tiró de los labios, no podía arrancarla. (Ribeyro, 2009, pág. 32)

Juan al no poder dominar su risa, al percibir ese elemento extraño en él, sufre de su individualidad una despersonalización la descripción de su cara dura, agarrotada, como si fuera de palo le quitan los atributos humanos, lo hacen parecer más una cosa que un hombre: “cada palabra de ésta descripción da en el blanco en lo que concierne a lo grotesco de la formulación” (Kayser, 2010, pág. 103).

Es bastante curioso que el marqués se en últimas el enemigo de la risa de Juan, así sea esta impostada como si temiera que esta risa salida de control perjudicara su mundo establecido. En la literatura del romanticismo hay una obra citada por Kayser y son Las Vigilias de Bonaventura (1804) una narración satírica en la que su narrador se considera a sí mismo hijo del demonio y sostiene que:

¿Existe acaso un medio más eficaz que la risa para desafiar todo el sarcasmo del mundo y el destino mismo? ¡El enemigo más armado siente pavor delante de esa máscara y hasta la desdicha cede aterrada ante mí cuando oso reírme de ella! ...” (Kayser, 2010, pág. 106)

El elemento grotesco surge cuando los demás y siguiendo las órdenes del Marqués se dirige a quitarle la careta:

¡A este rebelde quítenle todos la careta! Juan, Forcejeando logró desprenderse de los ujieres, pero todos los concurrentes los rodearon y pronto cayó en tierra, siendo aplastado por ellos. Intentó librarse, pero todo fue inútil. Sintió que le palpaban el rostro, que le tiraban de las orejas “¡Qué pegada está!”, murmuraban; hasta que alguien dijo: “¡Yo sé cómo quitársela! [...] Antes de que pudiera oponerse, sintió que le arrancaban la piel de un solo tirón (Ribeyro, 1994, pág. 33)

Una sociedad llena de risa y de manjares, una especie de *Jauja* en la casa del marqués, que parecería ser el anagrama del *sino*; del *Sino* que deben soportar quienes como Juan, el protagonista, no llevan máscara, no encuentran una máscara porque ya todo el pueblo tiene una y Juan debe llevar la suya, fabricada o “prestada”. Además como nos podemos dar cuenta, esa ausencia de máscara, carencia de careta se paga con la ausencia del rostro; rasgo característico de la individualización del hombre en la sociedad.

La carnavalización en este cuento de Ribeyro es notoria, el cuento abre la posibilidad de pensar en torno a la fiesta popular, no obstante la fiesta que vive el personaje del cuento ribeyriano es privada, como si estuviera en otro orden de cosas, en el orden Extraordinario. Lo Extraordinario parte del hecho en que todos participan de la fiesta, menos uno, Juan, el personaje. Parece que estuviéramos en una pesadilla en la que tenemos que idear una estratagema para entrar a la fiesta de la risa. Surgen preguntas: ¿por qué Juan no ha entrado? ¿Por qué es excluido? ¿Es acaso un enemigo de la risa *sui generis*? Un agelasto, ese neologismo rabelesiano que quiere decir, enemigo de la risa. Ya desde el comienzo del cuento advertimos que Juan ve la fiesta desde una reja. La casa del marqués con su fiesta de la Risa, obliga a llevar una careta hasta que aclare el día. La fascinación atrae a Juan, el ruido, la música, la misma reunión de gente parece llamarlo, invitarlo, incitarlo a que también lleve máscara, a que participe. La casa del marqués se presenta como una cárcel invertida, leemos en el inicio del cuento: “*prendido de las rejas...*”; estando ya libre; sin embargo quiere entrar y participar de esta fiesta Dionisiaca y poco a poco a lo largo de la fiesta Juan, lo apolíneo, la mesura, pero también la seriedad, lo antiguo, una representación de lo secular frente a lo que significan las fiestas populares. Juan va a sentir la flecha báquica y decide participar de: “*las danzas, las serpentinas, el tintineo de las copas...*”

La risa libera al aldeano del miedo del diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo aparece pobre y tonto, y por tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo del diablo es un acto de sabiduría. Cuando ría, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación. (Eco, 1982)

La mirada del protagonista sobre lo que sucede nos hace notar la importancia que da Ribeyro a las palabras, a las confusiones que se manifiestan cuando no se sabe quién es quién; el mozo, un canciller; Bajtin recuerda a Goethe en sus viajes a Suiza y a Italia que:

El carnaval de Roma no es propiamente una fiesta que se le da al pueblo sino que el pueblo se da así mismo [...] Nada de brillantes procesiones ante las cuales el pueblo deba rezar y asombrarse: aquí uno se limita a dar una señal, que anuncia que cada cual puede mostrarse tan loco y extravagante como quiera, y que, con excepción de golpes y puñaladas, casi todo está permitido. [...] La diferencia entre los grandes y pequeños parece suspenderse durante un momento; todo el mundo se relaciona; cada uno toma a la ligera lo que le sucede: la libertad y la independencia mutuas son mantenidas en equilibrio por un buen humor universal. (Bajtin, 1971, pág. 221)

Toda jerarquía es abolida en el mundo del carnaval, eso es precisamente lo que ve Juan a entrar en la fiesta de la risa donde el único que parece no reír es él. La jerarquía no se evidencia desde él sino sobre él, en el momento del destronamiento. Juan representa la gravedad, la seriedad, en un mundo donde abunda la risa grotesca del carnaval. Él ha entrado a un juego extremadamente serio.

Más adelante podemos constatar que el orden aparentemente invertido, no lo es tanto. Los porteros o ujieres, encargados de la verja, vienen a estar por el sino del lenguaje al lado del

canciller, (*la cancella* era la verja de metal que separaba a los funcionarios oficiales de la audiencia en la antigüedad romana); luego en este ámbito la aparente diferencia recae en un enmascaramiento de la realidad; lo que es, no es, se le parece. Bajtin comenta: “el rito concede el derecho a gozar de cierta libertad y hacer uso de cierta familiaridad, el derecho a violar ciertas reglas habituales de la vida en sociedad” (Bajtin, 1971, pág. 181).

Y para seguir ese juego, quien más que el personaje que no encuentra una máscara y hace parecer ante todos los asistentes de la fiesta que porta una; contando a los ujieres quienes le hacen reverencias a la entrada y no observan que el último asistente a la fiesta carece de máscara y que logra entrar haciendo a la fiesta de la Risa con el efecto “...*del aspecto enmascarado que había asumido.*” Esta estratagema de Juan que cuando entra “... *bebe champán como un novio...*” porque no lo es; que en algún momento bailó y bebió, en cuanto que pensaba en la diversión, estirando su cara, haciendo una mueca sardónica insostenible; y de un momento a otro; y aquí viene la idea de la sostenibilidad gracias a la máscara, que sin ella, la misma risa es insostenible. Juan no puede ya aguantar el peso de la apariencia sin máscara y lo que parecía diversión, ahora es tortura.

La idea de cárcel se retoma: la verja, los ujieres, los mozos-cancilleres, la marca del marqués, cobran mayor relieve y la atmósfera asfixiante se revela aún más, porque Juan es obligado a permanecer en esa fiesta de la Risa hasta el rosicler, cuando la risa, por orden del marqués debe cesar con el primer rayo de sol; la luz como muestra de revelar el aspecto, la cara real, el orden primigenio, el fin de la noche de engaños en que el uno se sintió el otro, momentos en el que se goza de la plena libertad de abolir los límites hasta una señal, tengamos presente por ejemplo que los carnavales usualmente terminaban el miércoles de ceniza al tañir de las campanas. En La Careta el final de la fiesta de la risa es una nube, es el rosicler, la luz, el alba que anuncia ese fin.

“El fin de éstas libertades es señalado de manera muy concreta por el sonido matinal de las campanas, empezamos a escuchar las campanillas de los arlequines que desfilan por la escena” (Bajtín, 1971, pág. 232). El elemento Extraordinario en pleno asoma desde ese primer rayo de la aurora cuando la risa del protagonista queda petrificada en su rostro untado de color bermellón. No puede dejar de hacer esa mueca que se hace más evidente, primero por el día y segundo, por la orden dada por el marqués que, al primer rayo de luz, los participantes del festín deben quitarse la careta para así premiar con un lebrél quien haya portado la mejor máscara. La angustia aparece atrapada en las manos de nuestro protagonista que no puede deshacer la treta; y por supuesto el día aclara, los rostros se descubren; el mozo vuelve a ser mozo, el marqués, marqués; el canciller, canciller. Sin embargo, Juan no puede deshacer el engaño; un elemento extraordinario, la cara se le desfigura en una risa harto siniestra, ya que no es risa sino mueca de risa. Siempre hubo un fingimiento de la risa. Si transpolamos este episodio ante el estudio de Bajtín sobre Rabelais, Juan no sería más que un infiltrado, una especie de espía de lo serio queriendo *ver* qué ocurre con ese ambiente donde discurre otro orden de cosas y donde el principal atributo es la risa. Juan sería un (aguafiestas). Representante de lo eterno, de lo inmutable, de lo petrificado.

Por ello, los defensores de la antigua verdad y del régimen antiguo son tan hoscos y serios, no saben ni quieren reír (los aguafiestas) (...) su rostro viejo y ridículo, la estupidez de sus pretensiones a la eternidad e inmutabilidad. Los representantes del viejo poder y de la antigua concepción cumplen su función con un aire serio y grave, en tanto que los espectadores, ríen desde hacer rato. Pero ellos siguen con el mismo tono grave, majestuoso y temible de los monarcas y heraldos de “la verdad eterna”, sin comprender que el paso del tiempo los ha vuelto ridículos y ha transformado la antigua concepción y el antiguo poder en títeres de

carnaval, en fantoches cómicos que el pueblo desgarrar entre raptos de risa en la plaza pública.

(Bajtín, 1971, pág. 191)

Juan finalmente paga caro su error, la petrificación que, simboliza el orden estático, inmutable ofrece una pista de visión de mundo ribeyriano: romper el orden establecido, lo extraordinario. La renuncia a lo establecido. El cambio.

En el momento en el que los asistentes se descubren, aparece otro aspecto de lo extraordinario en Ribeyro, y es que los participantes en verdad tienen un aspecto producto de encantamientos; lo que parecía, no era, ya que aparecen, una vez quitada la careta: rostros agrios, juguetones, melancólicos y monstruosos. Cual si fuera una fiesta de seres encantados, producto de los más magníficos y encantados sueños. Aquí lo grotesco toma escena. Es así que el mismo Juan, es uno de ellos en cuanto que su aspecto lo delata, ya no es el que era, es otro; hasta el aturdimiento y el hecho de sentirse aplastado y señalado por los demás asistentes le sugiere risa; extraño engranaje del cuento, porque ya no encierra el pánico de lo que parece ser una pesadilla para el protagonista, sino que la pesadilla es dada al lector mismo. La risa de Juan en este punto desconcierta por un momento hasta el momento en que: *“...sintió un instrumento cortante que le tajaba la frente y le corría por la sien...”*

Lo que no es, parece cuando el hombre que inventa una máscara sobre su rostro, resulta ser premiado por llevar la mejor careta de la fiesta de la Risa. Ribeyro no se detiene en ese juego de abonar lo extraordinario en su relato, de regarlo hasta el punto que lo que se supone es parte del premio: los lebreles terminan por devorar su propio rostro. Nada nos dice Ribeyro de los efectos, del dolor, de lo que atravesó a Juan el ver a una jauría devorar su rostro. Estar sin él, borrado prácticamente de ese mundo de máscaras.

El escritor parece hacer énfasis en esto: el hombre que pretende entrar a una fiesta de la Risa sin careta es susceptible de pagar la broma con su propio rostro, con su propia individualidad. Tomando la idea de ese baile como el *mundo* en el que debemos tener un orden, del amanecer al anochecer, del momento cuando nos debemos “*poner serios*” en el día y cuando podemos ser “*otros*” durante el sueño, durante la oscuridad, en la noche misma. Juan parece haber vislumbrado algo en esa fiesta; y es que logró entrar sin careta, cosa esencial para ese *mundo*, y logró ver que el desorden, que la “fiesta de la risa” es solo para los que llevan una careta y un dominó, una representación de lo que no es Juan. Un existir para los demás y no para el personaje sin máscara, que sintió la necesidad de entrar a la fiesta de la Risa, de sacrificar su verdadero rostro por uno impuesto; manufacturado por sus propios intereses. Se siente un descontento, ese estar en la verja, en las rejas y querer entrar, pero más querer salir cuando esa “actuación” oprime y cansa, porque el acto de representar un papel, cansa en lo físico, cuanto más en lo mental, ya la mente del personaje parece adivinar esto, ya que ríe casi con locura, ríe porque lo persiguen, ríe porque lo tienen capturado y toda esta situación enciende en él la llama de una risa, risa tal que no se le equipara a la mueca estéril que lleva en el rostro.

Otro aspecto de extraña extraordinariedad es el hecho de que Juan, sea el gran premiado de la noche. Premio paradójico a la mejor máscara, la propia, la suya. El valor que da el cuento mismo a catalogar de máscara al rostro humano. Crítica a la sociedad que circunda al escritor, al artista que se le exige poses, amaneramientos, fiestas de la Risa que abundan en la sociedad en la que siempre habrá un hombre parado en la reja, queriendo entrar y también otro, del otro lado, queriendo salir. Era propio en la historia de los carnavales la subversión y la inversión jerárquica, sin embargo también era costumbre la coronación de un rey de la risa. Bajtin cita a Goethe al respecto, cuando el sabio alemán describe las celebraciones del carnaval de Roma: Goethe

introduce en la atmósfera del carnaval el tema del destronamiento histórico. En los empujones y la presión de los días de carnaval: "...el duque de Alba recorría cada día el mismo camino, entre la incomodidad del gentío, y en ese tiempo de mascarada universal, él recordaba la antigua soberanía de los reyes, la farsa carnavalesca de sus pretensiones reales." (Bajtín, 1971, pág. 222)

Bajtín prosigue:

En seguida Goethe describe también las disputas del carnaval, torneos verbales entre las máscaras. (...) En fin describe la elección por los polinchinelas de un rey de la risa: se le confía un cetro para reír y se le pasea en el corso dentro de una carreta decorada, con gran acompañamiento de música y gritos (Bajtín, 1971, pág. 222).

Siendo parte del inconsciente colectivo e individual, las máscaras representan los temores y aspiraciones de una civilización. Sin embargo, abandonado a la gravedad, llevando la seriedad es la forma en que a Juan lo han sorprendido, una seriedad con máscara de risa.

El baile de máscaras supone que todos los invitados a la fiesta del marqués estén disfrazados, ocultando su cuerpo. Ribeyro es muy específico cuando nos hace fijar en que solo pretende disimular los rasgos de la cara con la careta, cara, rostro como símbolo de nuestra individualidad.

Una escena típica de Carnaval es que el desgraciado sea coronado rey, en este caso Juan es coronado rey de la risa, el contraste se hace evidente, no es una risa, es una petrificación de ella. Es ya el terror, sin embargo sigue siendo curioso una risa en medio del terror. La alegría de Juan por entrar al carnaval se convierte en terror, una transformación de la noche al día, del simbolismo del invierno a la primavera, Juan es el sacrificado, la víctima del carnaval. A propósito del carnaval, Bajtín comenta:

En el sistema de imágenes de la fiesta popular, no existe la negación pura y abstracta. Las imágenes tratan de abarcar los dos polos del devenir en su unidad contradictoria. El apaleado

(o muerto) es adornado; la tunda es alegre, comienza y termina en medio de risas. (Bajtin, 1971, pág. 182)

La escena cuenta con tener la solemnidad y la festividad como telón. No podemos separarnos de la idea de que se trata de la fiesta de la risa. Una fiesta que celebra la mejor máscara. Sin embargo, puede significar algo más profundo como un sacrificio para el renacer del día.

...representan el derecho antiguo (los quisquillosos que son golpeados en los carnavales) la vieja concepción, el viejo mundo, y están vinculado a lo antiguo, fugaz y agonizante, pero son a la vez inseparables de lo nuevo que nace de lo viejo; participan del mundo ambivalente que muere y nace a un tiempo, mientras apuntan al polo negativo, a la muerte; su muerte en una fiesta de muerte y resurrección (desde el punto de vista cómico). (Bajtin, 1971, pág. 185)

En efecto hay algo que muere y nace en Juan: un nuevo rostro, el rostro grotesco de una cara sin piel, despellejada. No muere él. Más bien muere su persona en la huella del rostro. La escena ocurre en el amanecer cuando un rosicler anuncia la mañana. Su nuevo rostro siempre estuvo con él, lo que hicieron fue “mostrarlo” hacerlo ver. Juan representa el mundo entero, el mundo que quiere entrar en juego con la sociedad carnavalizada.

Lo que queda sugerido y a la vez estudiado sobre este cuento de Ribeyro, y lo que sobresale a la vez es la lógica de estilo carnavalesco en La Careta, desde el título hasta el final, toda la narración sigue de la mejor manera medioeval y renacentista la organización de fiesta popular.

¿Era acaso la alegría, la capacidad de elección, “la libertad” lo que finalmente hace de Juan una víctima en la fiesta de la risa? Recordemos que Juan está fuera de cualquier vínculo que lo ata a esa onírica “fiesta de la risa” donde todos los invitados *deben* portar una careta y que sólo él descubre que para entrar tiene que hacerse a una, inventándola con sus propios medios. Su entrada es libre, pero precisamente esa libertad queda coartada por sí misma. Su elección le hace

diferente a los demás en un lugar donde los invitados estás “obligados” a la diversión. El precio que tiene que pagar Juan por parecer a los demás es alto, es su rostro, su careta propia, la máscara con la que nació.

¿Cómo entonces Juan, apostándole a la diferencia, a la elección hacia el final de la historia es apresado y finalmente desprovisto de su identidad exterior, los rasgos que lo hacen ser Juan? ¿Hay en las acciones contra Juan un sentido de castigar, desindividualizar el antiguo miedo del poder dominante? ¿Juan representaría lo diametralmente opuesto a la “fiesta de la risa”? Sí, imposta la risa. La recrea en su rostro sin sentirla. La llena en su rostro como un deber, a diferencia de los demás que cumplen con el ritual, con la fiesta, en últimas, con el carnaval. Sí tomamos la idea del cuento ribeyriano con las ideas carnavalescas podemos tomar la acción del “escarmiento” que recibe Juan como un fin de esa concepción agonizante de poder. Una especie de espía en la fiesta de la risa, pero finalmente el escogido para ganar el concurso. La ironía es latente.

Esos personajes son escarnecidos, injuriados y apaleados porque representan individualmente el poder y la concepción agonizante: las ideas, el derecho, la fe, las virtudes dominantes. Por ello los defensores de la antigua verdad y del régimen antiguo son tan hoscos y serios, no saben ni quieren reír (los aguafiestas) [...] los representantes del viejo poder y de la antigua concepción cumplen su función con un aire serio y grave, en tanto que los espectadores ríen desde hace rato. Pero ellos siguen con el mismo tono grave, majestuoso y temible de los monarcas y heraldos de la “verdad eterna”, sin comprender que el paso del tiempo los ha vuelto ridículos y ha transformado la antigua concepción y el antiguo poder en títeres de carnaval, en fantoches cómicos que el pueblo desgarrar entre raptos de risa e la plaza pública.

(Bajtín, 1971, pág. 191)

El anterior fragmento sustenta la idea de la representación que hace Juan en la fiesta. Este no ríe y disfraz su risa, por lo tanto representa lo grave. Los espectadores, contando con el Marqués de la risa, ríen imponiendo el premio-castigo y desenmascaran al intruso que se encuentra moralmente en el lado opuesto. Esta perspectiva de fiesta que se ve perjudicada por un intruso hace de Juan un victimario, el intruso que desea conocer los misterios del carnaval. Se cumple el castigo, sin embargo, el escarmiento es visto como un premio por los presentes. Juan se desconcierta al punto de reír. Lo ambivalente reina en el pasaje. ¿Por qué justo en ese momento ríe? ¿Le parece cómica la escena que está a punto de experimentar? ¿Habrá leído en su mente el *SINO* confiado a su *daimon*? El marqués de OSIN hace de oficiante de su destino. El premio es degradar, rebajar al ganador; el castigo es por el contrario su premio. Juan de todas maneras es el ganador al tener la careta más estafalaria, su propio rostro untado de bermellón. El cinabrio o bermellón escogido para pintar el rostro de Juan es el mismo con el que antiguas culturas peruanas en uno de los casos, ponían capas de bermellón en las máscaras de los ritos funerarios. (La máscara funeraria Lambayeque es prueba de ello) El bermellón es clave en la simbología de la sangre, finalmente el rostro de Juan quedará a la vista como un rostro ensangrentado. Sin embargo ¿quién vive sin rostro? Juan tendría que usar una “careta” para el resto de su vida. Ahora sí, una careta de verdad. El fin de las libertades en el carnaval es señalado por el sonido matinal de las campanas en las fiestas populares medievales y renacentistas, en la Careta sucede que el día anuncia el fin del carnaval, el final de la fiesta de la risa. El rosicler, la mañana, anuncia el fin.

El humor ribeyriano, un humor serio en verdad choca con el mundo que se espera realista. Sí, Ribeyro usa la realidad, pero en sus cuentos da un giro imprevisto, un giro extraordinario, dando la sensación de que el cuento y sus temas son un juego serio. La ironía de ser una fiesta de la

risa, el final tan imprevisto, el premio, el personaje en sus múltiples facetas: victimario (en el sentido bajtiniano-rabelesiano) y víctima nos acerca a un Ribeyro que renueva el arte y la dirección del cuento en la narrativa hispanoamericana.

“Los cautivos”. Lo ordinario subraya lo extraordinario.

Con el cuento *Los Cautivos* analizo en primer lugar el ambiente de modernidad que sorprende al personaje-narrador-testigo al ser este un extranjero, suramericano en Europa y segundo, por medio de ejemplos subrayar lo ordinario y extraordinario de sus circunstancias, teniendo en cuenta el giro narrativo de la historia.

El cuento *Los cautivos* hace parte del grupo de cuentos homónimo, escritos en su mayoría en Europa y este, particularmente en París en 1971 trata de una narración autobiográfica, época en que Ribeyro realiza sus correrías en diferentes trabajos, alternando sus oficios con el de escritor. De gran tono autobiográfico *Los cautivos* se sitúa en la ciudad de Fráncfort, más precisamente en un barrio industrial. El personaje relata casi con desidia su paso por esta ciudad, la describe en un primer momento, a ella y sus gentes; todo en un orden, una cotidianidad que raya en lo autómeta, pero que en esa normalidad surgen, o más bien están los hechos extraordinarios que con un mirar dos veces resaltan.

El cuento tiene como resultado lo extraordinario, primero por la condición de extranjero ante el asombro de la ciudad y sus habitantes, especialmente el Sr Hartman, dueño de la pensión donde se hospeda; y segundo, los sucesos ocurridos con el Sr Hartman y su particular colección de aves a la que es aficionado. Tanto el narrador testigo como el lector advierten la presencia de un hecho que rompe el mundo cotidiano, ambos se percatan de un quiebre que no es maravilloso,

ni fantástico sino extraordinario; se quiebra el transcurso de la cotidianidad y trivialización aparente.

En este cuento se relata la historia de un hombre proveniente del Perú que viaja a Fráncfort con el fin de ayudar a un amigo suyo, al otro lado del Atlántico a averiguar los últimos procedimientos de impresión a varios colores, ya que esas averiguaciones le ayudan aparentemente a sufragar los gastos de viaje. En medio de esas averiguaciones observa la ciudad, luego el barrio atiborrado de fábricas, para luego hablar de la pensión y de un personaje, el Sr Hartman quien es su dueño y que goza de un conocimiento erudito sobre aves que tiene encerradas en jaulas. El protagonismo de la historia vacila entre este personaje aficionado a la ornitología y el narrador protagonista quien entabla una relación pedagógica con el dueño de la pensión. La confianza llega al punto del préstamo de libros y de la observación de un aviario que hay en la pensión. El evento extraordinario más marcado sucede cuando el narrador personaje al devolver el libro prestado entra a la biblioteca personal de su casero y se da cuenta por azar que aquel personaje distante y estudioso de las aves tiene un pasado nazi del cual no se había recuperado queriendo tener el conocimiento y el control de los seres que tiene en esas jaulas-prisión¹⁴.

La cantidad de las jaulas y aves presas en la casa de Hartman se equipara a las casas y fábricas que abundan en la descripción que se hace de esa ciudad en la que se pasean seres casi autómatas, viviendo con sus fanáticas tareas, poniendo en evidencia lo extraordinario en lo ordinario. No es sólo una colección de aves, es el seguir aplicado a una tarea que es difícil quitar. La obsesión por el control, por el poder, por la situación de dominación.

¹⁴ La manera en que se descubre el pasado del casero alemán es una vieja fotografía que es testigo de que sirvió en Auschwitz. Peter Elmore analiza este pasaje: "...pero eso no es todo: su devoción al aviario y su pasado de jefe de un campo de concentración no son, como a primera vista podría parecer, incompatibles. En ambos casos se advierten el mismo cumplimiento fanático de una tarea, el mismo placer de controlar a seres cautivos.(Peter Elmore: el perfil de la palabra, la obra de Julio Ramón Ribeyro,123)

Observemos más de cerca el relato en un paso a paso del personaje, desde que pasea por Fráncfort, sus impresiones, su crítica a la modernidad desde su lento caminar y atenta observación, para luego adentrarnos en apartes donde resalta lo extraordinario en medio de lo ordinario sobre todo en la pensión y en los encuentros con el casero alemán.

Como clave de lo extraordinario, el personaje describe la ciudad en la que se encuentra: “Era lo último que podía esperar: vivir en una pensión burguesa de las afueras de Fráncfort, en ese barrio industrial rodeado de chimeneas, de tranvías y de gente atareada, madrugadora, eficiente, que ponía al descubierto con su ajeteo mi pereza y mi inutilidad” (Ribeyro, 1994, pág. 391). Con esta descripción el cuento inicia llevando al descubierto dos cosas: por una parte el ritmo incesante de una ciudad; y por otra la subjetividad del personaje. Lo extraordinario cara a cara en las calles de Fráncfort; el personaje caminando lentamente observando cómo se mueve esa gigante maquinaria de personajes reservados: “... vendedores [...] propagandistas circunspectos de algún turbio producto [...] incapaces de interesarse por ese pensionista exótico” (Ribeyro, 1994, pág. 391). Seres anodinos que no logran tomar interés ante lo extraordinario porque la cotidianización lo impide. El relato denota esta incapacidad para ver lo extraordinario en los habitantes de esta ciudad, símbolo del progreso por la fuerte presencia de las fábricas.

Aparte de los vendedores, en el relato mencionan y describen al aparato militar norteamericano como símbolo de poder, y es descrito como:

En la mayoría de sus calles [...] me topé con soldados norteamericanos a los que yo reconocía así estuvieran sin uniforme por su pelo rapado [...] su manía de andar en grupos [...] su manera altanera, cibernética, de mirar y de ordenar. (Ribeyro, 1994, pág. 392)

Lo anterior hace tomar la decisión al personaje de alejarse del centro de la ciudad y buscar un barrio; sin embargo el lugar que elige está minado de fábricas, que como lo indica al

comienzo del cuento es un barrio industrial donde más va a imperar lo ordinario, lo cotidiano. El narrador personaje comienza entonces a hacer una crítica a los sistemas de engranaje: “Nada es más pavoroso para mí que una fábrica. Yo las temo porque ellas me colman de ignorancia y de preguntas sin respuesta” (Ribeyro, 1994, pág. 392), una afirmación del personaje que ahonda en la problemática del hombre como un artefacto más, una pieza más de la compleja estructura de poderes. El relato deja apreciar el monólogo interior del personaje, toda una disertación filosófica sobre el origen de la maquinaria moderna que Ribeyro realiza con la voz del ensayista, haciéndose preguntas y respondiéndose, sobre todo acerca del andamiaje en el que está construido el mundo, hasta llegar a lo que declara como la primera herramienta: “...no creada ni inventada, pero perfecta: la mano del hombre” (Ribeyro, 1994, pág. 392).

El relato nos sorprende con más pistas de lo extraordinario al hacer una contracara a lo que el personaje veía en esos días de estadía en aquella ciudad, es decir que contrapone la ciudad frente a la naturaleza, escogiendo esta última al aludir a su origen suramericano de tierras antiguas. La naturaleza frente a la maquinaria moderna precisa, pensada, diseñada, programada: “...Fráncfort era en realidad una urbe demasiado organizada, capitalista y potente para mi gusto ancestral, catoniano¹⁵ por la naturaleza” (Ribeyro, 1994, pág. 392). Sin embargo la naturaleza no está solo en los recuerdos o las alusiones que pueda hacer, sino que la halla precisamente en la pensión de Hartman. Es todo un descubrimiento de lo extraordinario en medio de lo ordinario. Y lo hace una mañana mientras se decide tomar un baño en la pensión. En ese momento escucha el sonido producido por cientos de aves y surge la pregunta: “¿era la voz de todas las aves del paraíso?” (Ribeyro, 1994, pág. 393). No sólo el ámbito que rodea la escena reside en el orden de lo extraordinario, sino que el mismo relato le confiere ese halo: “Era en verdad una escena insólita,

¹⁵ Catoniano aludiendo a Catón, político, militar y escritor romano apasionado por la vida rural.

irreal, como la cita de un verso eglógico¹⁶ en el balance anual de una compañía de seguros” (Ribeyro, 1994, pág. 393). Encontramos en palabras del propio autor una entrada a sinónimos de la categoría de lo extraordinario con ese símil; además la contraposición de ciudad-naturaleza se hace más notoria.

Vale la pena anotar todo el hilo que trama Ribeyro al momento en que el personaje-narrador descubre ese mundo ya que: “fue al entreabrir la alta ventana para evitar que el vapor de agua caliente empañara los espejos que descubrí la naturaleza” (Ribeyro, 1994, pág. 393). Esa referencia al vapor nos recuerda las primeras máquinas de vapor, los primeros inventos que dan paso a una escalada de la revolución industrial y que hacen apartar la naturaleza, o al menos la hace materia prima que junto al hombre como pequeño reducto de la maquinaria lo va impulsando a la cosificación. Justo es el vapor que impide ver la naturaleza. Asimismo la dirección del relato se mantiene al hablar de máquinas, de una ciudad donde la naturaleza se esconde, se anula, se somete.

El personaje destaca una característica que no tienen los habitantes de esa ciudad y es el interés por ese dueño de la pensión exótico con su particular reducto de naturaleza. A diferencia de los vendedores descritos siente el interés por lo que cualquier otro podría suponer común o normal; es entonces que sucede el encuentro con el señor Hartman: “...muy bien. Soy el señor Hartman, el dueño de la pensión. Le permito entrar aquí por ser extranjero. ¿Le interesan los pájaros?” De esta manera se inicia una extraña relación: “...que más que amistad, tenía que ver con la pedagogía” (Ribeyro, 1994, pág. 395). Una relación de jerarquía que está dada en la relación que tiene el Sr Hartman con las aves se evidencia a la pregunta de si es Ornitólogo, a lo que responde: “...siempre me han gustado los pájaros, así reunidos en sus jaulas. Son tan

¹⁶ Composición poética del género bucólico, caracterizada generalmente por una visión idealizada del campo, y en la que suelen aparecer pastores que dialogan acerca de sus afectos y de la vida campestre.(RAE)

obedientes, tan sumisos y al fin de cuentas tan indefensos. Su vida depende enteramente de mí” (Ribeyro, 1994, pág. 394), esta respuesta establece una primera sospecha al relacionar a los hombres que nunca aparecen en la calle que son los que hacen mover el engranaje de las fábricas con las aves enjauladas y vigiladas por el hombre que les prodiga protección.

“La piedra que gira”. (En los límites del absurdo)

La profesión de fe ciega en una teoría no es una virtud intelectual, sino un crimen intelectual. Imre Lakatos.¹⁷

Queréis saber lo que sucede en el interior de las cosas y os conformáis con observar su aspecto exterior; queréis saborear la médula y os quedáis pegados a la corteza

Franz von Baader¹⁸

El grotesco, el extrañamiento siguen unos caminos transversales; caminos paralelos que se sitúan justo al lado de la realidad. La impronta de lo extraordinario se encuentra oculta en lo ordinario; como en el *Ensayo sobre el día logrado* de Peter Handke donde da cuenta de que en verdad lo extraordinario sucede a veces justo en frente sin que a veces nos demos cuenta:

...porque aquel otro contacto era de una suavidad tan maravillosa que, si a lo largo de aquel momento él hubiera prestado atención, se habría convertido todo él en asombro.[...]

Entonces, pensó después, en el ensayo del día logrado lo importante que sería esto: en el momento del percance, del dolor, del fracaso —de la interrupción y del desliz—, hacer acopio de presencia de espíritu para la otra modalidad de este momento, y de esta manera

¹⁷ De escritos filosóficos I Metodología de los programas de investigación científica. Alianza Editorial. Pg 10. 2007

¹⁸ Cita tomada de *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, Gastón Bachelard Fondo de cultura económica 2014. Pg19.

transformarlo solamente por medio de la toma de consciencia que libera de la angustura, ahora mismo, en un abrir y cerrar de ojos, o justamente por medio de la reflexión, con lo cual el día —como si esto fuera lo que se requiere para el “logro”—tomaría su impulso y sus alas. (Handke, 1994, pág. 51)

Y considero atender el texto de Handke ya que el sello de los cuentos de Ribeyro se comporta de esta manera, haciendo *zoom* si no en situaciones cotidianas que despiertan el interés para un estudio naturalista de la sociedad, sí en lo que termina siendo un *asombro* para el lector que comienza a leer un cuento con la dosis de realismo en el que a los personajes los hallamos en el momento de hacer un giro en su destino, o de vivir una situación en extremo salida de su situación que deviene en el inicio del cuento. Atendamos al texto arriba citado del filósofo y escritor austriaco Peter Handke; atendamos a cómo sucede esa transformación de lo cotidiano-ordinario a lo asombroso-extraordinario, si no es con un ejercicio de toma de consciencia, que es como hemos venido a darnos cuenta de que los cuentos de Ribeyro, al menos lo que caben en esta selección de estudio, son extraordinarios sin necesidad de que por asomo la palabra fantástico haga salir un dragón de sus páginas.

Me valgo de esta apreciación de Handke porque esa toma de consciencia ocurre cuando dejamos de considerar lo obvio, lo cotidiano como tal, ya que por una transformación y un mirar desde otros lados la escena puede transmutarse y por consiguiente la luminosidad de lo extraordinario hace asombroso el relato, lo hace extraordinario llegando a constituirse a sí mismo una manera de mostrar el grotesco en la narrativa; ahí es cuando la lectura de unos cuentos con temas aparentemente ordinarios toman *su impulso y sus alas* para motivar el extraordinario. Como vemos, el extraordinario como característica de lo grotesco se ha asimilado hasta hacerse invisible, casi desaparecer. EL grotesco ha habitado desde antiguo, lo extraordinario se ha

convertido solamente en magia, hechicería, sólo sucesos paranormales; pero cuando notamos ciertos rasgos extraordinarios en un relato, casi desapercibidos y los aumentamos con lupa, nos damos cuenta de esa pervivencia casi invisible. Ribeyro, a mi parecer con la Palabra del mudo, da voz a lo extraordinario, dando voz a los marginados que inundan sus relatos, y los sucesos que la sociedad ha querido, quizá, invisibilizar. Volviendo al tema de Handke en el que el hacer acopio de presencia de espíritu es clave para la transformación de lo que vemos cotidianamente a lo extraordinario que finalmente aparece para causarnos asombro en Ribeyro este asombro se percibe en dos direcciones.

En primer lugar el lector sigue el juego del relato en el que ya puede intuir que la narración va por caminos cotidianos-ordinarios que conducen irresolublemente a una situación o elemento que constituye el grotesco; por otro lado el narrador, que en ocasiones es el personaje, se ve inmerso en una trama vertiginosa en el que el relato toma forma de embudo que atrapa la conciencia de su personaje sin darnos una pista de lo que piensa al final. Es así que relatos como *La Huella* (1952) termina en un embudo aprisionado, ajustado por la propia muerte; no en vano el cuento termina con la famosa palabra. En esto el narrador nos deja en *suspense*, no sabemos exactamente qué ocurrió allí, el absurdo es puesto de manifiesto y rompe con la lógica de lo ordinario, bordeando los límites de lo ordinario desde el inicio: seguir sus propias huellas de sangre. En *El cuarto sin numerar* (1952) el narrador protagonista estuvo a punto de descubrir un misterio, tal que queda vedado para nosotros y parcialmente podemos enfrentarnos a un tema: un viaje a la infancia cargado de onirismo. Igual que en los demás cuentos estudiados en este trabajo, el cuento está cargado de lo pesadillezco y rompe con los cánones lógicos, físicos de este “mundo ordinario”.

Si proponemos los cuentos de Ribeyro en imágenes caigo en la tentación de comenzar por el título mostrando la antítesis misma de un mudo gritando. Siguiendo con esta lógica, muchos de sus cuentos presentarían una imagen grotesca, extraordinaria al respecto, unos más que otros mostraría las imágenes cada vez más difíciles de asimilar. Con el personaje de *La huella* (1952) y *El cuarto sin numerar* (1952) esa disparidad al mostrar el cuento en imágenes acarrearía un desacuerdo con el mundo; sin embargo en *La piedra que gira* (1961) el relato toma tintes de un absurdo en extremo, sobre todo con la incursión de elementos extraños en el relato. Esto no es extraño en la narrativa ribeyriana, *La Careta* (1952) que sin ser objeto directo deviene en el rostro de Juan el personaje; o en *El cuarto sin numerar* donde un trozo de disco es la pieza fundamental del relato; en *Ridder y el pisapapeles* (1971) es donde el elemento de escritorio (un pisapapeles) es directamente el protagonista del relato: el encuentro con el objeto después de arrojarlo y perderlo y encontrarlo en otra parte del mundo, en la mesa de un escritor que viaja entre épocas: Charles Ridder.

Sin embargo, como hemos dicho todos estos elementos vienen a cumplir una función diferente a la que fueron creados o por lo menos ayudan a una circunstancia que es extraña a estos objetos. En *La piedra que gira*, el extrañamiento es exponencial, es un salto cualitativo del objeto extraño en el relato, aquí desconocemos la función directa e indirecta, salvo que viene a darse una función alterna: el giro debido al viento. Giro que podríamos tomar como la vuelta de la memoria, la vuelta a la nostalgia, pero sólo es una especulación. En el relato, el mismo narrador testigo nos dice:

En una pequeña explanada se veía una enorme piedra piramidal que soportaba en su cúspide, yuxtapuesta, milagrosamente sostenida por alguna ley mecánica que ignoro, otra piedra plana

y circular que con el viento parecía girar sobre sí misma. Bernard se acercó y tocó la base de la piedra. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 383)

La yuxtaposición viene a ser una de las características del grotesco. Dos elementos, uno sobre otro, o uno al lado del otro sin más interpretación que sostener, acompañarse y haciendo notar la extrañeza a su paso, o como en este cuento a su encuentro. Dos amigos se encuentran después de mucho tiempo, eran amigos en algún País suramericano —presumiblemente Perú— y se encuentran en París de donde realizan un viaje al los alrededores y deciden volver por la ruta nacional, al volver en medio de un fuerte invierno el conductor, Bernard, decide detenerse ante un súbito recuerdo, para el coche y decide ir a un pueblo en las colinas llamado Vézelay. Hasta ahora el cuento nos advierte de los caminos de la ordinariedad. Los caminos son los mismos que transitan otros coches, sólo un cambio abrupto, un suceso extraordinario hace desviarlos de su camino a París y así comienza el relato:

Bernard detuvo súbitamente el carro en la ruta nacional e inclinándose sobre el volante quedó pensativo, mirando un camino transversal que se perdía detrás de una colina, dando una suave curva. —Esto me recuerda algo —dijo—. Claro, allí estaba el letrero Vézelay. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 379)

A la ciudad de arquitectura románica la muestran de manera un tanto espectral, sin declararlo, haciéndolo notar apenas con la descripción del clima hasta la entrada de los personajes a la catedral medieval del pueblo donde Bernard, el compañero del personaje narrador nos dice que anda en la búsqueda de algo. Notemos que el camino (la palabra) *transversal* tiene una gran significación dentro del cuento: es un camino que corta los otros, es una especie de palabra fractal de lo que sucede al final del cuento que es el encuentro con lo absurdo, esto sólo para el

narrador testigo y por consiguiente el lector, porque para Bernard tiene toda una lógica y un sentido; para nosotros ante esos terrenos de lo absurdo es la ignorancia.

El arte románico juega un rol en cuanto a que el tema que estamos desarrollando es el grotesco. Apenas ellos entran en la catedral no después de aparecer en el relato una serie de hechos que vienen a recargar la escena extraordinaria como lo son la soledad, el cierre total de las puertas, y el frío:

Bernard cuadró el carro y descendimos. La plazoleta estaba también desierta. [...] .Corría un aire helado. Pronto empezó a llover con fuerza y tuvimos que correr hacia el atrio de la iglesia. La puerta principal estaba cerrada. Bordeando la construcción llegamos a una puerta lateral, la empujamos y penetramos en el templo. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 380).

Como hemos dicho, la arquitectura del románico juega en interpretación con lo grotesco. El contexto de lo grotesco es evidente en este cuento donde sobresale la catedral de esta región de Borgoña. Sin embargo lo arquitectónico grotesco no se declara únicamente con las imágenes que el narrador testigo observa en la catedral:

En su interior hacía un frío de catacumba. No se veían ni cirios, ni bancas, ni fieles,[...]. Recorrimos la nave de un lado a otro, mirando sus columnas, sus capiteles donde se distinguían monstruos labrados en la piedra. [...] . Y allí –señaló una nave lateral– el confesionario donde los niños temblaban contando sus pecados. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 380).

Antes de proseguir con esa declaración de Bernard sobre la que gira como piedra de nostalgia su conciencia al señalar un confesionario inexistente y unirlo al final del cuento donde cobra una relación apenas lógica como hemos dicho para Bernard y no para el narrador testigo y nosotros

los lectores es importante dar cuenta de la isotopía semántica que encaja en una línea ordinaria: la arquitectura y finalmente en una isotopía semántica de lo que hemos venido estudiando de lo grotesco.

Tomemos en primer lugar lo ordinario-cotidiano para que corresponda a la arquitectura y su contexto en el arte románico. Al comienzo de la historia los caminos son rectos, hasta que aparece como hemos mencionado, la transversal que viene a cruzar y hacer una especie de herida en la memoria de Bernard. –el carro cruzó bajo un arco románico- (Ribeyro, CUENTOS COMPLETOS, 1994, pág. 380). Los lugares por los que recorren Vézelay son: puentes de madera, los tejados de Vézelay, calles estrechas y lúgubres casas de piedra, la plazuela, la catedral, atrio, puerta principal, (construcción) palabra para hacer más énfasis en la arquitectura; templo, catacumba, nave, columnas, capiteles, piedra y nártex. Todos los anteriores connotadores isotópicos de la arquitectura hacen énfasis en el carácter medieval. Como contraposición el último monumento sale del orden como una transversal causando una fisura tanto a la arquitectura misma como a la lógica del narrador testigo:

-enorme piedra piramidal que soportaba en su cúspide, yuxtapuesta, milagrosamente sostenida por alguna ley mecánica que ignoro, otra piedra plana y circular que con el viento parecía girar sobre sí misma- (Ribeyro, La Palabra del Mudo (I), 2009, pág. 383).

En segundo término, lo grotesco-extraordinario se manifiesta semánticamente a partir de el camino transversal que Bernard-conductor decide tomar. Sucede entonces un clima que en su contexto se hace extraordinario: Lluvia con fuerza apenas bajan del auto a la catedral. Una vez en ella el grupo de palabras se sucede como una cascada hasta llegar a dos de ellas (placer-muerte) que se yuxtaponen habiendo en ellas en común la figura arquitectónica absurda, como lo es la piedra que gira. Es así que: frío de catacumba, ausencia de cirios y fieles, monstruos

labrados en piedra, cristo crucificado, campesinos vestidos de Domingo, los fieles armados (estas últimas palabras hacen pensar en Ridder que también tenía que ver con el viaje en el tiempo) la inmovilidad de Bernard, la sonrisa extraña de Bernard: "... volvió a sonreír, pero esta vez noté en su sonrisa algo extraño: era, simplemente, una simulación de sonrisa, un gesto que trataba de ser risueño pero que escondía, era visible, un sentimiento de nostalgia, de amargura". (Ribeyro, *La Palabra del Mudo* (I), 2009, pág. 381). Entonces la extrañeza de Bernard deviene en un apaciguamiento de su búsqueda, finalmente encuentra lo que buscaba con zozobra: la piedra que gira.

La extrañeza entonces pasa al narrador testigo y por ende a nosotros. Pero retrasemos ese final. Antes de llegar al lugar recibe indicaciones de un cura quien le dice que hay que atravesar el bosque. Ese atravesar el bosque es otro signo de lo grotesco-extraordinario; es el lugar donde habita lo desconocido, lo inusual. Lo usual es en este caso la carretera, el camino pavimentado; lo extraordinario es cruzar el bosque. Los caminos sinuosos comienzan a aparecer denotando con esto la ambigüedad propia de lo extraordinario. No es aquí, es allí; o más bien, mira bien, pon bien la brújula de lo ordinario para encontrar lo extraordinario, y en este caso, el encuentro con lo absurdo. Hacia el final del relato quien toma la voz es Bernard quien cuenta la historia de su hermano, su hermandad y la conmoción que siente a reanudar esos pasos del pasado. El clima tiene un especial efecto en el relato en este punto en el que se atisba el final del relato y del misterio; el sol como verdad; la bruma, la niebla como la duda. "Acelerando, el carro avanzó hacia el follaje. Comenzaba a salir el sol y a disolverse la bruma" (Ribeyro, *La Palabra del Mudo* (I), 2009, pág. 382). Al comienzo del relato viniendo ellos de Ginebra el clima aparece de este modo:

Conducía lentamente en esa mañana nublada mirando a derecha e izquierda, aspirando a veces el aire helado que penetraba por la ventanilla entreabierta. Yo levanté las solapas de mi abrigo y volví a hundirme en uno de esos silencios que duran kilómetros. (Ribeyro, La Palabra del Mudo (I), 2009, pág. 379)

Interesante no sólo el modo en que el misterio se pretende mostrar con un clima que lo permite, sino que el último relato es conducido en este caso por ese hombre silencioso a medida que se acerca a la piedra que gira. La relación con los recuerdos está en contexto con lo que circunda el presente de los personajes: el río, es decir, el tiempo mismo, la memoria y el monumento:

–Yo sabía que estaba al lado del río –dijo Bernard–. Hemos vuelto a regresar a él. [...]–¿cómo hemos jugado aquí - prosiguió-. Ahora me acuerdo. [...] Bernard se alejó un poco. Miraba el río, su turbia agua lenta deslizándose entre los brazales. (Ribeyro, La Palabra del Mudo (I), 2009, pág. 383)

Valga decir que la velocidad del paso del río se corresponde a la lentitud y la memoria exacta de Bernard, tanto para reconstruir la historia de su hermano Michel, muerto durante la guerra, fusilado en el lugar donde se erigía tan extraña escultura. Hemos dicho que la yuxtaposición es clave para entender lo grotesco-extraordinario y que en este caso hay una transversal que es la escultura que corta y a la vez une los elementos yuxtapuestos Muerte y placer. La piedra que gira deviene en altar pagano (recordemos, -más allá del bosque- y las indicaciones del cura) un altar en el que murieron más víctimas: los sacrificios de una guerra.

–Aquí lo fusilaron –dijo–. A él y a otros siete muchachos de la resistencia. [...] –Pero antes, cuando éramos más chicos, Michael y yo veníamos aquí para otra cosa. Era nuestro escondite, nuestro lugar secreto. Veníamos, ¿sabes para qué? Hice un gesto de ignorancia. –Para

masturbarnos. Nuestra primera esperma, la inocente cayó aquí. Y cayó también su vida. Así, placer y muerte se reúnen. Al lado de la piedra que gira. (Ribeyro, *La Palabra del Mudo* (I), 2009, pág. 383)

La yuxtaposición y los elementos que la componen son claves a la hora de hacer el estudio de este cuento. Fijémonos que no es sobre, ni debajo, sino que la muerte y el placer se realizan al lado de la piedra que gira. Bernard concluye su relato de esa manera. La escultura es un absurdo. Además, rompe con las reglas de la física del mundo de lo ordinario. El silencio, la ausencia en el tiempo, el tiempo encontrado en el guiño que hace el río y el bosque, la lejanía como guardián de los secretos. La línea sinuosa, la curva de la ambigüedad, el placer y la muerte en una cercanía que se acercan sin tocarse en el recuerdo, no en el hecho; así como una piedra en forma de pirámide soportando apenas un punto de otra piedra sobre esta, una piedra circular que gira sobre sí misma.

Bernard frente al recuerdo en su presente, en su cotidianidad, haciendo testigo de este encuentro que sucede en el presente al narrador. Este cuento se suma a muchos otros de Ribeyro en dejar una constancia, ya sea onírica o extraordinaria del presente, Cavell dice al respecto:

Lo cotidiano es aquello a lo que no podemos dejar de aspirar, porque es lo que se nos aparece como perdido para nosotros. Esto es lo que Thoreau quiere decir cuando afirma, después de describir varias de lo que él llama sus aventuras (algunas de las cuales tiene lugar mientras se describe a sí mismo como estando sentado) : “El presente fue mi siguiente experimento de este tipo, que me propongo describir más ampliamente.” Con “El presente experimento” quiere decir, desde luego, el libro que tenemos en las manos, pero al mismo tiempo quiere decir que el experimento es el presente, esto es, que el libro se pone a tentar vías para llegar al presente, no simplemente a lo que la gente llama “eventos corrientes”, que para él no son

corrientes, sino antiguas nuevas, y no son eventos, sino fantasías. [...] Que es también por lo que Emerson dice: “Revélame el día de hoy, y puedes quedarte con los mundos pasados y futuros.” Sus palabras poseen la retórica de un trato, o de una plegaria, como “El pan nuestro de cada día dánosle hoy”; no es algo que pueda darse por supuesto. (Cavell, 2002, pág. 255)

Es tentador entonces fijar al narrador testigo con el propio Ribeyro, puesto que las pistas saltan: Un viaje de Ginebra a París, París como lugar hábitat del autor, la mención:

Yo había conocido a Bernard en mi país, hacía varios años. Llegó de Francia sin dinero, pero al poco tiempo se casó y prosperó, gracias a su talento para los negocios y a sus relaciones israelitas. Luego lo encontré en París... (Ribeyro, *La Palabra del Mudo (I)*, 2009, pág. 381)

La fijación de un presente en el cuento viene dado en dos líneas: la de Bernard en su encuentro con el pasado; y la del narrador queriendo fijar sus presentes, sus días de vida en Europa. En el cuento en el que más nos damos cuenta de esta incursión de la vida personal y cotidiana , presente, usual en los cuentos de Ribeyro es en *Los Cautivos* (cuento ya revisado). El presente narrado parece convertirse en un relato extraordinario. Lo corrobora Thoreu y Ribeyro, quienes dieron cuenta de su presente en sus cuentos, no fueron quienes se quedaron imaginando mundos, sino viviéndolos, experimentándolos, sobre todo usando los lentes perspicaces con la mirada de lo extraordinario en sus vivencias.

Conclusiones

Lo grotesco en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro es notable por el recurso de lo extraordinario. El uso de una categoría que cobró fuerza antaño y en la actualidad poco conocida no lo hace ajeno a lo que en este trabajo se dio a la tarea de entablar: un puente entre lo ordinario en tensión de lo extraordinario para dar un paso a lo grotesco. Los cuentos cuya característica urbana no están inscritos en la categoría de lo fantástico, mucho menos de lo neofantástico, o maravilloso; sino que se mueven hacia lo extraordinario, lo insólito, lo inusual. Se cuestiona sobre si en algún momento Ribeyro quiso realzar la condición de marginalidad haciendo estos cuentos que se estudian en el presente trabajo como una tensión a lo extraordinario. Es necesario hablar de lo extraordinario como posible categoría que haga juego con lo ordinario, esto es, el reflejo de una sociedad caótica que cada vez ve como ordinario, normal, su diario vivir, invisibilizando una problemática que sume al personaje que representa a los sin nombre, que habitan una urbe cada vez más despiadada.

Lo fantástico es la fantasía por excelencia; los cuentos de Julio Ramón Ribeyro se ajustan a lo extraordinario, esa es la clave de lectura que exige el cuento de nuestro tiempo. La indeterminación, el estupor provocado al no encontrar una lógica en los cuentos hace de ellos una ambigüedad, en este estudio llamo a esto lo grotesco, quizá en mención a lo que en el Siglo XIX designó la aparición de relatos que encontraron un asidero en lo extraño; y que ahora en el Siglo XXI quedaría a merced únicamente del arte plástico, como una especie de secuela del surrealismo. Los cuentos presentados aquí y con la pretensión de un análisis literario están signados por la tensión ordinaria/extraordinaria basada en la filosofía de Stanley Cavell, sugerida por esa percepción de que muchas veces hacemos habitual lo extraño, lo extraordinario.

Asímismo la presentación de un marco grotesco emparentado directamente con el cuento *La*

Careta (1952), donde se presiente toda la teoría del grotesco y lo carnavalesco en un cuento de tan solo tres páginas. Estas similitudes impulsaron este trabajo en el que abogo por una autopsia de lo que usualmente llamamos realidad y por ende a qué le llamamos extraordinario.

Stanley Cavell, a quien su “cuerpo de pensamiento y práctica”, estudio sobre *Lo ordinario* y que ha servido de columna de esta tesis que vínculo con los cuentos de Julio Ramón Ribeyro en tanto sus relatos son contados por gente del común, de la ordinariedad que viéndolo con el visor de lo que propone el mismo Cavell, en su seguimiento al pensamiento de Austin, o el mismo Peter Handke esa ordinariedad es precisamente la extraordinariedad, una tensión que se ajusta a los cuentos de Ribeyro aquí estudiados y que conducen al grotesco.

Bibliografía

- Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica.
- Bajtín, M. (1971). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, España: Barral.
- Barrenchea, A. (1972). *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. revista Iberoamericana .
- Borges, J. L. (1988). *Nueva antología personal*. Buenos Aires: Bruguera.
- Cavell, S. (2002). *EN BUSCA DE LO ORDINARIO. LÍNEAS DEL ESCEPTICISMO Y ROMANTICISMO*. Madrid, España: Frónesis. Cátedra Universitat de València.
- Eco, Humberto (1982). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Elmore., P. (2002). *El perfil de la palabra. La obra de julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo de Cultura Económico del Perú.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.
- Handke, P. (1994). *Ensayo sobre el día logrado*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. (M. G. distribución, Ed., & J. A. Román, Trad.) Machado Libros.
- Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica.

- Bajtín, M. (1971). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, España: Barral.
- Barrencea, A. (1972). *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. revista Iberoamericana .
- Barrenechea, A. M. (s.f.). *Teoría de la literatura fantástica*. Obtenido de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/li/ajuria_i_e/capitulo1.pdf
- Borges, J. L. (1988). *Nueva antología personal*. Buenos Aires: Bruguera.
- Cavell, S. (2002). *EN BUSCA DE LO ORDINARIO. LÍNEAS DEL ESCEPTICISMO Y ROMANTICISMO*. Madrid, España: Frónesis. Cátedra Universitat de València.
- Coaguila, J. (1993). *Entrevista a Julio Ramón Ribeyro*. Obtenido de <http://jcoaguila.blogspot.com/2014/08/entrevista-julio-ramon-ribeyro.html>
- Eco, H. (1982). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Elmore., P. (2002). *El perfil de la palabra. La obra de julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo de Cultura Económico del Perú.
- Fielding, H. (2004). *Joseph Andrews*. The Pennsylvania State University. Obtenido de <ftp://121.17.126.74/data1/ts01/english/novel/batch001/201005112110262661.pdf>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.
- Handke, P. (1994). *Ensayo sobre el día logrado*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. (M. G. distribución, Ed., & J. A. Román, Trad.) Machado Libros.
- Luchting, A. (1988). *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Obtenido de <http://bookdirection.net/?p=463463>

- National Geographic. (17 de agosto de 2015). *El palacio de Nerón, un museo oculto de pintura romana*. Obtenido de http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/el-palacio-de-neron-un-museo-oculto-de-pintura-romana_9441
- Ribeyro, J. R. (1994). *CUENTOS COMPLETOS*. (Coaguila, Ed.) Madrid, España: ALFAGUARA.
- Ribeyro, J. R. (2009). *La Palabra del Mudo (I)* (Primera edición ed.). (J. Coaguila, Ed.) Lima, Perú: Seix Barral.
- Rodero, J. (1999). *Los Márgenes de la Realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*. New Orleans: University Press of the south, Inc.
- Rodero, J. (Enero-Marzo de 2000). Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro. *Revista Iberoamericana*, LXVI(190), 73-91. Obtenido de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3593/3766>