

**CUANDO RIBEYRO HACE REÍR. EL HUMOR  
EN *RELATOS SANTACRUCINOS*, “SOLO PARA  
FUMADORES” Y “AUSENTE POR TIEMPO INDEFINIDO”**

*Irene Cabrejos de Kossuth*  
*Universidad de Lima*

No resulta exacto hablar de Julio Ramón Ribeyro como un escritor humorístico; sin embargo, hacia la década del 70, el deseo de hacer reír a sus lectores se hace manifiesto. En primer lugar, a lo largo de muchos de los relatos escritos durante esa década, y en segundo lugar, en declaraciones explícitas<sup>1</sup>, como ésta que expresó en una entrevista concedida a Jorge Coaguila: "[...] hay un aspecto de mis cuentos, de mis libros, que es muy poco percibido por los críticos y justamente es el humor. Toda la gente me considera un escritor muy sombrío, muy escéptico, muy trágico, es decir, pesimista, cuando hay, yo creo, cosas muy divertidas. Yo me divierto mucho cuando escribo" (1996: 36).

Esta visión del mundo que posee Ribeyro<sup>2</sup>, cargada de sentido del humor, se muestra resaltante en la manera cómo enfrenta los momentos álgidos de su enfermedad, consignados en el Tomo III de su diario, instantes de verdadero horror y sufrimiento. Sorprende que se refiera a esta situación con ironía, distancia, humor y gran presencia de ánimo<sup>3</sup>: "El *cangrejo* últimamente se ha avivado y desde hace unos días da verdaderos saltos de pantera [...]" (22 de mayo de 1975: 28); "Anoche, a pesar de mi dieta, orden y descanso de los últimos días, crisis "cangrejoide", mucho más intensa que otras noches." (4 de agosto de 1977: 148-149). Lo cierto es que el tan mentado escritor de los fracasados y antihéroes, quien a veces deja en el lector un regusto pesimista<sup>4</sup>, mantiene un inquebrantable sentido del humor a lo largo de todos los diarios publicados, la primera hoja de los cuales está fechada en 1950. Es decir, el hombre<sup>5</sup> Ribeyro, era poseedor de un alto sentido humorístico y ésta era la forma con la que observaba y comentaba la realidad. Esto se hace notorio en relatos del tercer tomo como "Tristes querellas en la vieja quinta", "El marqués y los gavilanes", "Terra incógnita", "Alienación"<sup>6</sup>, "La señorita Fabiola" y otros, trabajados precisamente en la década del 70, el periodo más fuerte de su enfermedad y, paradójicamente, de la mengua de su confianza en sí como escritor. Creemos que la ironía ribeyriana ofrece variados matices. No es costumbre del autor ser

mordaz aunque puede serlo, como en el caso de “Alienación”. En “La señorita Fabiola”, en cambio, la ironía es suave y es notoria la simpatía del narrador por el personaje: “Cuando digo que era fea no exagero. No tenía un Dios te guarde, Fabiola. Era pequeñita, casi una enana, pero con una cara enorme, un poco caballuna, cutis marcado por el acné y un bozo muy pronunciado.” (81)<sup>7</sup>. En “Tristes querellas en la vieja quinta” se presentan los enfrentamientos entre Memo y doña Pancha con vocablos tomados del léxico técnico-militar, lo que aplicado a sus ridículas peleas, provoca un efecto humorístico:

Memo tuvo la impresión de que *el enemigo cedía terreno* y que esa *primera batalla estaba prácticamente ganada*. (30)

[...] y para redondear su *ofensiva* [...] (33)<sup>8</sup>

En correspondencia con su modo de presentar el mundo miméticamente configurado en la ficción, la manera que tiene el autor Ribeyro de ver la realidad, en ocasiones excede la mirada irónica para llegar a lo francamente humorístico. Por ejemplo, el 23 de diciembre de 1978, comenta:

Días prenavideños, [...] no me atreví a entrar al FNAC pues hubiera muerto triturado.[...] Trepé a un ómnibus después de un pugilato con viejos y viejas tan enervados como yo. [...] me digo que soy un imbécil por vivir en urbes como París y por celebrar las Navidades como mil millones de otros cretinos y recaló en mi mesa para tomar nota de mi alienación personal y de la tontería universal. (1995: 264-265)

En la entrada del fecha 23 de octubre de 1978, se lee:

Fatigadísimo no sólo a causa de la gripe que aún se agarra de mí y mis pobres pulmones con dientes y uñas, sino del insignificante pero voraz zancudo que anoche me atacó en el cuarto de Julito impidiéndome dormir de dos a cinco de la mañana.

Por lo tanto, en el grueso de su evolución, podemos afirmar que el *humor* en Julio Ramón Ribeyro va cobrando terreno desde el tercer tomo de *LPM*, hasta convertirse en situaciones abiertamente hilarantes, especialmente en *Relatos santacrucinos*, “Ausente por tiempo indefinido” y “Solo para fumadores” del libro *Solo para fumadores*, y en su obra no ficcional, en *La tentación del fracaso*<sup>9</sup>.

### **1. El proceso de ridiculización**

Es difícil que la utilización del recurso irónico no traiga aparejada una cierta intención crítica, por más amable que ésta sea. En “Ausente por tiempo indefinido”, que consideramos un remedo paródico de sí mismo, de su actuar, sobre todo en ciertos pasajes, la ironía se elabora al criticar un tipo de literatura que está en la antípoda de su concepción poética, y, por lo tanto, hay un amago de crítica contra ese tipo de literatura<sup>10</sup>. La presentación paródica y cargada de iron-

ía de los típicos personajes ribeyrianos fracasados en su intento vital, pero que sin embargo, triunfan al optar por el *carpe diem*, también posee un germen humorístico, y, por lo tanto, pueden tenerlo también de sutil crítica contra su propia obra o alguna postura vital del pasado.

Sostienen Perelman y Olbrechts-Tylteca (1989) que la ironía está en la base del procedimiento de ridiculización, el cual tiene como sustento la figura irónica. Asimismo, que el acto de poner en ridículo corresponde a una intención crítica por parte del hablante (cfr. 324). Por ironía “se quiere dar a entender lo contrario a lo que se dice.” (1989: 324). Al mismo tiempo, esta figura es educativa ya que al hacer objeto de risa aquello que se ridiculiza se evita –debido al temor ancestral al ridículo que los humanos poseemos– que se realice la acción objeto de burla.

No obstante, pensamos que existen otras consideraciones acerca del uso del humor en *Relatos Santacrucinos* y los dos cuentos mencionados: una de ellas es el evitar caer en los extremos de la nostalgia o el melodrama. De esta manera, se atenúa el elemento trágico en relatos como “El sargento Canchuca”, o lo angustioso de sus confesiones sobre el vicio de fumar en “Solo para fumadores”, así como el desconsuelo por las muertes tempranas en “Los otros”.

La risa excluye<sup>11</sup> o distancia, *separa el objeto de la ridiculización del grupo* que ríe, y, viceversa, une a dicho grupo *en una relación de complicidad*. En todo caso, *excluye cierta actitud* de los objetos en cuestión del cuerpo de las acciones socialmente aceptadas o no consideradas relevantes como para ser tomadas en cuenta como objeto de ridiculización. Por esto, para que el efecto humorístico se logre, es importante que el grupo comparta una visión del mundo semejante. Hacer reír es, por tanto, también una manera de *acercar al sujeto emisor de la ridiculización a los receptores de su discurso*, lo cual los aúna en una risa común que parecen compartir un secreto. “Pero para que se entienda ese tipo de humor, para que se produzca lo cómico que conduce a la risa, se necesita que quienes se hallan involucrados en esta clase de comunicación compartan el mismo trasfondo lingüístico, la misma historia cultural y entiendan la manera de interpretar de quien emite esos mensajes.”<sup>12</sup>

En cuanto al *emisor*, entonces, el ser capaz de hacer reír es un medio de socialización y un *talento comunicativo* apreciado en nuestra cultura, que torna al poseedor de dicha habilidad como un sujeto procurado y distinguido especialmente por el grupo social en el que se mueve<sup>13</sup>. Se necesita una liberación provisional del *temor al ridículo* por parte del emisor, ya que se corre el riesgo de no ser capaz de provocar la risa en los receptores y esto puede ser sancionado con una menor consideración dentro del grupo o con la exclusión del mismo.

Hay emisores que hacen de sí mismos el objeto de la ridiculización, como es el caso de los payasos, o, más acorde con nuestra épo-

ca, de los cómicos de la televisión o el cine. Esta voluntaria exposición a la risa no excluye del grupo al sujeto que se ríe de sí, sino que, al contrario, si tiene éxito, lo acerca al mismo, el cual lo ve dotado de un poder singular que no todos poseen. En RS se utilizan con relativa frecuencia los *gags*<sup>14</sup> y escenas cómicas que siguen el procedimiento del *clown*, sólo que no es voluntaria la ridiculización por parte de los personajes, sino que éstos son convertidos en objetos de ridiculización. El narrador protagonista o testigo también se convierte a sí mismo, en ocasiones, en objeto, como en “Atiguibas”, donde es el que sufre la burla y el robo del pícaro criollo, o en “La música, el maestro Berenson y un servidor”, donde se ridiculiza al ser expulsado del auto debido a su estado de embriaguez.

Como vemos, no toda risa es sarcástica o excluyente, todo depende del modo cómo los objetos de la mimesis hayan sido tratados por el emisor durante el proceso de ridiculización. En “Mayo, 1940”, “Cacos y canes”, “Mariposas y cornetas” o “Los otros”, por ejemplo, la risa es amable y aproxima al narrador –y, por lo tanto, al narratario– a los personajes y situaciones retratadas, ya que las figuras del padre y la familia, así como la de los amigos muertos, son presentadas con ternura y gracia. Creemos que en estos casos donde el narrador se siente cercano a sus personajes, se produce el mismo fenómeno de aproximación entre emisor y receptor que se da cuando un emisor se ríe de sí mismo.

Flor María Rodríguez Arenas, en un sugerente estudio: “El lenguaje coloquial y el humor en las *Tradiciones en salsa verde* de Ricardo Palma” (2001), cita los aspectos señalados por Lewis (1989: 14) para que el efecto humorístico sea logrado:

1) Las experiencias humorísticas se originan en la percepción de una incongruencia [...]. 2) El humor generalmente se aprecia en dos etapas: primero se percibe la incongruencia y, luego, se resuelve. 3) El humor es una respuesta entretenida a una incongruencia. 4) La percepción de la incongruencia es objetiva.[...] 5) Puesto que la presentación de una imagen particular o de una idea puede producir el humor y depende de la concepción de los valores que se tengan, la creación y el uso del humor son un ejercicio de poder. (Lewis, 1989: 14, apud Rodríguez Arenas, Flor María, 2001: 72)

En cuanto a “Tía Clementina”, subyace algún tipo de crítica frente a un comportamiento que se considera fuera de lo esperado, excéntrico, como el encerrarse en las riquezas heredadas o el esconder como un tesoro precioso la receta de la torta de queso; del mismo modo, la conducta no admitida del maestro Berenson en “La música, el maestro Berenson y un servidor”, –la pederastia– es puesta en ridículo y entra en contraste con lo sublime de su presentación primera. En “Ausente por tiempo indefinido” el grupo de artistas que nunca hizo una obra –aparente parodia de los personajes de *La Bohème*<sup>15</sup>– es puesta en ridículo ante su actitud de seguirse creyendo, después de todo, los grandes creadores.

Respecto de la picaresca, representada por los relatos “Atigui-bas” y “Solo para fumadores”, el pícaro goza de un *status* especial dentro del proceso de ridiculización, ya que su oposición a las normas es puesta en evidencia a la manera de un desafío y casi como modelo de una forma de conducta inadecuada para la sociedad en la que se mueve. Sin embargo, esta risa no excluye al pícaro del grupo que ríe. El sujeto en cuestión se pone a sí mismo y a otros como objeto de burla, al igual que a ciertos aspectos de lo que pertenece a las normas sociales aceptadas. También con él se produce el fenómeno de “inclusión de” o “simpatía hacia” el individuo y las normas anómalas que él está sugiriendo al grupo que se ríe<sup>16</sup>.

Vemos, pues, que prioritariamente, el recurso humorístico en las obras estudiadas, distancia, como es natural, al lector del objeto de burla, pero que no es el único efecto logrado. Lo aproxima al narrador con el cual se establece una suerte de complicidad cuando el talento de éste para hacer reír logra su cometido o cuando él se burla de sí mismo o se pone como protagonista de un relato picaresco (como es el caso de “Solo para fumadores”, según veremos). Asimismo, cuando el proceso de ridiculización está cargado de ternura y gracia, los objetos de burla son aceptados de la misma manera por parte del receptor. Es necesario cierto prestigio para que un emisor adopte recursos de ridiculización, sobre todo de sí mismo, con el fin de no caer en el ridículo él mismo. Ribeyro ya se había ganado ese derecho.

## **2. Recursos del humor en Relatos santacruceños, “Ausente por tiempo indefinido” y “Solo para fumadores”.**

Muchos y variados recursos del humor son utilizados en esta serie de relatos; incluso no literarios, como *gags* cinematográficos o de los *comics*, ejemplos de los cuales veremos más adelante. En cuanto a los recursos del humor propiamente lingüísticos o literarios tenemos los siguientes:

2.1. **La hipérbole, la exageración**, vistas como la magnificación de algún hecho de referencia, el cual se sobredimensiona con el fin de provocar la risa. Luis Jaime Cisneros estudia el recurso de la exageración como un aspecto estilístico muy propio del lenguaje coloquial, o del habla frente al lenguaje escrito: “Esta mención de la función imaginativa puede explicar el recurso de la hipérbole. El ‘no tener palabras’ para expresarse, lejos de ser una frase tópica, es verdad muchas veces en lingüística. Se trata de la esfera sentimental [...] En esa imposibilidad cierta, en esa carencia de palabras, radica la necesidad de recurrir a la hipérbole. La verdad se presenta así, ex profeso, alterada. O la exageramos para provocar en los oyentes la adhesión objetiva o subjetiva a lo que decimos, o la disminuimos para restarle valor”. (31) Por ejemplo, en “Mariposas y cornetas”, es hiperbólico el inverosímil desparramarse de la banda del Champagnat a causa de un lazo rojo:

El flaco García debió percibir ello con el rabillo del ojo, no hay otra explicación, pues en lugar de su [...] pura clarinada le salió a su corneta un gallo horrible, [...] volvió a sonar en falsete y a causa de ello el resto de las cornetas desafinó y los tambores perdieron el compás y nosotros [...] perdimos el paso y se armó delante de la tribuna una confusión espantosa [...] (61)

El recurso se hace especialmente humorístico ya que la descripción de la parada militar del Champagnat poco tiempo antes de la visión del fatídico lazo rojo era épica, grandiosa y solemne, una descripción que consideramos muy bien lograda dentro del conjunto de estos relatos: “El flaco García, a la cabeza de nuestra banda, nos dirigía con un aire imperial, lanzaba a veces su corneta al aire y la emparaba con destreza [...] el ruido de cornetas y tambores nos condujeron marcialmente entre aplausos hasta llegar cerca de la tribuna oficial, marchando cada vez con mayor energía y perfección...” (60). Frente al orden marcial, vemos el desorden hiperbólico; la bulla desafinada y alharaquenta frente al silencio, el sonido armónico de las trompetas y la marcha acompasada y unísona de los diferentes batallones del colegio; frente al saludo respetuoso a las autoridades, el desbande general.

Uno de los recursos de la risa es *el contraste* y en este relato se une a la hipérbole para lograr el efecto cómico. Hiperbólico es, por ejemplo, todo el relato “Solo para fumadores”, al relatar cómo el narrador sufre lo indecible cuando carece de ese elemento. En “Cacos y canes”, las exageradas trampas del progenitor para hacer caer a los amigos de lo ajeno que irrumpían en su casa:

Papá se apercibió del hecho y salió en calzoncillos, esta vez sin armas de ninguna clase y al ver a un hombre de espaldas no se le ocurrió otra cosa que ponerse en cuatro pies y lanzar un estruendoso rugido, imitando a un león. El tipo se llevó tal susto que de un salto salvó el cerco y desapareció sin volver la cabeza. (28)

El efecto cómico es producido por acumulación de elementos y por una evidente exageración por parte del narrador que raya en la fantasía infantil. La sobrecarga de tretas y trampas sofisticadas que el padre intenta inútilmente contra los cacos que siguen burlándose de él (elemento que nos recuerda los cartones animados) se resuelve en el recurso más simple y primitivo de todos: ponerse en cuatro patas e imitar el rugido de un león, lo cual, inverosímilmente, sí da resultado. Lo humorístico no se habría logrado si el receptor no hubiese reído ya con los complicados artificios que el progenitor había ideado y construido a lo largo del relato. Una vez más se ve, entonces, el contraste, además de la sorpresa.

De “El sargento Canchuca”<sup>17</sup> extraemos lo siguiente: “Canchuca no daba besos, sino ‘ósculos’ y [...] como su boca, según mi hermana Meche, era una verdadera aspiradora, las víctimas del ósculo corrían el riesgo de desaparecer en las entrañas del sargento.” (49)

El efecto humorístico se produce aquí por varios factores. En primer lugar, el vocablo ‘ósculo’, cuya primera sílaba produce un gracioso resultado fonético aspirado que sugiere onomatopéyicamente el acto de aspirar del aparato en cuestión y va en concordancia con la magnitud de la boca ridiculizada por el sufijo “\_aza”. Por otro lado, constituye un vocablo en desuso, que implica un rebuscamiento considerado cursi por las clases medias, y que sin embargo inferimos elegante en el habla del Sargento Canchuca a través de la paródica carta enviada a Meche por el narrador y su hermano (sobre todo en la postdata: “Deposito un ósculo a sus pies” [49]). La hipérbole se remata con un acto de aspirar que termina devorando a la víctima del ósculo.

**2.2. La ironía.** Este recurso, si bien posee larga trayectoria en nuestro autor, aquí cobra nuevos matices, sin que deje su función básica, la de crítica o distanciamiento:

Bastó eso [la aparición de Frida] para que los grandes del barrio, que asomaban solo de cuando en cuando a nuestra calle para fumar [y burlarse de nosotros], se entusiasmaran con nuestros juegos y de la noche a la mañana encontraran lindo correr por las calles como unos boludos jugando a la pega o a ladrones y celadores. (“Mariposas y cornetas”: 57)

En el caso anterior la comicidad se logra al resaltar el incongruente comportamiento de los antiguos “peludos” (apodados así en otras partes de la serie), conocidos por sus actitudes y poses de hombres, retrocediendo embobados a sus juegos infantiles debido a su interés por Frida. La actitud de burla queda remarcada por el adjetivo irónico “lindo” y por el símil del final, lo que resulta aun más gracioso. Es cómico también el juego de focalización: los niños que juegan a la pega y a ladrones y celadores son los que juzgan como idiotas los mismos juegos realizados por muchachos a quienes ya no les corresponde hacerlo. Por último, encontramos aquí una imagen cómica, ya que es posible visualizar a los peludos vestidos de criaturas con los vellos de las piernas al aire y portándose como infantes.

Como es costumbre en los relatos de Ribeyro, la ironía los impregna a todos ellos, como cuando imita paródicamente el escándalo injustificado que causaban las tres gracias debido al solo hecho de ser atractivas y loretanas. En algunas ocasiones dirige esta ironía contra sí mismo y contra su familia –considerada como el *clan* ampliado– cuando, por ejemplo, reproduce la codicia escondida en ella por la herencia de la tía Clementina y lo que al final le tocó a cada uno. En el relato “Solo para fumadores” el objeto de su ironía es el narrador que lo representa; mientras que en “Ausente por tiempo indefinido” satiriza sutilmente a los artistas que jamás han hecho una obra. Estos casos son algunos entre muchos otros ejemplos.

**2.3. La frase lapidaria o efectista,** la cual dota de un buen punto final a los episodios, y corresponde con el hábito de trabajo de Ribeyro, comenzar por la frase y pulirla: “Bajo su capa de grasa simulaba el arte de un estratega amoroso.” (57). El efecto cómico se

logra por contraste entre lo ridículo de alguien que resulta recubierto de grasa y el refinamiento y agudeza elegante de un don Juan.

“¡No fumar más! Inocente doctor Dupont.” (138) En este caso el contraste cómico se encuentra en un elemento suprasedgmental: la entonación del primer período, exclamativa, y el súbito descenso de la misma que equivale a algo pronunciado entre paréntesis y que, semánticamente, contradice la orden del doctor Dupont. Entramos aquí al terreno de la mimetización del habla oral. Otro contraste lo ofrece la autoridad del que ordena con énfasis, y la absoluta desobediencia que se presume en el subordinado, es decir, el paciente que debe acatar la orden bajo pena de muerte.

Luego de leer toda la parodia que es el razonamiento *filosófico* en el cual se ofrece una justificación universal del vicio de fumar, la conclusión o axioma al que se llega –“De allí que renunciar al cigarrillo sea un acto grave y desgarrador, como una abjuración” (141)– contrasta cómica y en forma hiperbólica con lo banal del tema. Los adjetivos que van *in crescendo* en intensidad, “grave y desgarrador”, así como la terrible palabra “abjuración”, difícilmente pueden aplicarse a un acto tan trivial sin causar risa.

“Gracias a ello logró algo tan difícil de conquistar como la notoriedad y que consiste en pasar desapercibido.” (108) Aquí se dan otra vez el contraste y el elemento sorpresa en la antítesis, el oxímoron: el primer período (“..notoriedad”) frente al segundo (“..pasar desapercibido”), constituyendo una paradoja que, sin embargo, encierra mucha sabiduría.

**2.4. La adjetivación**, asociada con la hipérbole y, por lo tanto, con el proceso de deformación o exageración cómica de lo que se describe, se encuentra en *Relatos Santacrucinos* emparentada con el tono oral. Por ejemplo, la reacción de los muchachos del barrio cuando ven a Frida:

El primer día que asomó a la calle hasta a los chicos se nos cayó la baba. Nunca habíamos visto cutis más rosado, trenza más negra y sedosa, ojos tan celestes y turgencias tan marcadas que nos hicieron revisar nuestra idea de la belleza. (“Mariposas y cornetas”: 56)

En esa descripción existe asimismo un elemento de ternura e ingenuidad, y en esto estriba el efecto cómico, ya que son los niños que comienzan a descubrir la belleza femenina los que muestran su percepción asombrada de lo que para ellos es algo insólito. El elemento ingenuo es importante para provocar el efecto cómico, porque ellos no son conscientes de su falta de conocimiento en asuntos de belleza femenina y esta ignorancia hace que su discurso origine un efecto parecido al del chiste. Dicho por un hombre mayor, esto no tendría tanta gracia. Freud dice en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, acerca de la diferencia entre el chiste y lo ingenuo:

La determinación dependerá exclusivamente de que supongamos que el sujeto ha tenido la intención de hacer un chiste o que, por el contrario,

no ha hecho sino deducir de buena fe una consecuencia, dejándose guiar por su infantil ignorancia. Sólo en este último caso se tratará de una ingenuidad. (2000: 184)

El habla caracterizadora de la pandilla contribuye a resaltar el efecto cómico con dichos como “se nos cayó la baba”, que obviamente significa “nos dejó con la boca abierta” (y por ello se derramó su contenido).

En esta descripción de los cigarrillos comprados con el sudor de la frente del narrador (literalmente), se unen una imagen cómica y una hipérbole. Es una escena para ser visualizada por el lector y en eso estriba el efecto cómico:

Fueron los más éticos que compré, pues los conquisté echando el bofe, y también los más patéticos, ya que no había nada más peligroso que encender y fumar un pitillo cuando descendía una cuesta embalado con trescientos kilos de periódicos en el triciclo.” (“Solo para fumadores”: 129)

**2.5. Parodia de distintos tipos de habla.** El remedo irónico y burlesco del habla de otros convierte en excluido al objeto de la ridiculización, el cual funciona como un anti-modelo, un patrón de cómo no se debe hablar para no caer en el ridículo. Es decir, se provoca bastante distanciamiento frente al objeto de la ridiculización. Por ejemplo, en el “Sargento Canchuca” se encuentra la mimesis de una posible carta amorosa apócrifa firmada por Canchuca, pero elaborada en realidad por los hermanos de la destinataria, Mercedes:

Señorita Mercedes: Con el mayor respeto quisiera expresarle mi admiración por las prendas con la que la ha adornado la madre naturaleza. Al verla bulle en mi corazón una dulce sensación de alegría y cuando estoy solo en casa mi alma se inunda de tristeza. ¿Aceptaría la amistad de un hombre humilde pero honrado? Un admirador. / P.S. Deposito un ósculo a su pies. (49)

Lo que es parodiado ahí es un habla remilgada, que tal vez tuvo su época de lucimiento entre las minorías altas en tiempos de antaño, pero que en el siglo XX resulta discriminatoriamente risible para dichas clases. Sin embargo, el grupo imitador cree estar hablando en forma elegante. En este sentido, se encuentran relaciones entre esta actitud de imitación no paródica de lo que se considera lengua culta, con la literatura trivial tal como la entiende Reisz (1986), donde la tendencia es evitar la llaneza que la expresión simple lleva consigo y procurar formas rebuscadas que luego se convierten en estereotipos de este tipo de literatura. Estas formas rebuscadas tuvieron, en efecto, su origen en la literatura culta, por ejemplo, la del Siglo de Oro o la Romántica, pero que utilizadas anacrónicamente y fuera de su contexto original han sufrido un proceso de desgaste del significado que las convierte en inexpresivas a lo largo de los

años, y, desde el punto de vista de una minoría educada o dominante de la sociedad, objeto de risa:

[La literatura trivial] emplea un lenguaje a la vez estereotipado y fuertemente connotativo, que se diferencia del habitual. [...] En lugar de la directa y llana designación y caracterización de los objetos de referencia, la literatura trivial parecería preferir la alusión preferentemente embelecadora, fundada en un limitado repertorio de palabras –y expresiones claves– (tales como dulce, tierno, noble, viril, maravilloso, amoroso, puro, pasión ardiente, amargo desengaño, destino cruel, etc.) así como la perífrasis altisonante (del tipo la autora de mis días en lugar del simple mi madre). [se trata de ] recursos verbales "desrealizadores". (109)

Por ejemplo, en la supuesta habla parodiada del sargento, los hermanos presumen que éste diría “las prendas que la ha adornado la madre naturaleza” en lugar de algo llano como “me pareces muy bonita”. El mismo efecto rebuscado y grandilocuente se halla en las oraciones “al verla bulle mi corazón de alegría”, en lugar del “me alegra mirarte”; y el “cuando estoy solo en casa mi alma se inunda de tristeza”, frente al “estoy triste lejos de ti”. En los tres casos, los sustantivos “prendas” y “madre naturaleza”, así como los verbos en desuso “bullir” e “inundar” resultan extrañantes y llamativos, además de estereotipados dentro de la frase ya lexicalizada que conforman, todo lo cual contribuye a producir el efecto cómico, pero uno dentro de lo que hemos llamado la *ironía cruel* de Ribeyro, observada por algunos estudiosos. Ironía que resulta doblemente dura, en este caso debido a la trágica muerte del sargento.

Asimismo, en “Tía Clementina”, cuando el narrador testigo imita las frases cariñosas de la pareja –ya no tan joven– de amantes: “El ‘papito’ o la ‘mamita’ los utilizaban en el trato normal: ‘Papito, alcánzame las tijeras’ o ‘¿Cómo has amanecido, mamita?’. Y el ‘hijito’ o ‘hijita’ cuando había un reproche que formular o una advertencia que hacer”(95). En realidad, más que una parodia, es la imitación de una norma limeña cuyo origen se encuentra en el quechua. Efectivamente, ‘mamita’, ‘papito’, ‘hijito’, ‘hijita’, corresponden a formas cariñosas del habla vernácula en el Perú. Lo que le resulta gracioso al narrador es que se trate de personas de avanzada edad, ya que estos apelativos se dirigen también a los niños, pero, en realidad, estas locuciones no quedan excluidas del habla matrimonial dentro de las normas regionales del Perú.

**2.6. La metáfora cómica**, construida con asociaciones imprevisas que producen la risa: “¡Este cangrejo de ingeniero había hecho bien las cosas!” (Mayo, 1940: 19). La metáfora es visual y sugerente: la imagen de un cangrejo con los ojitos sobresalientes sobre su cuerpo y sus seis patas desplazándose transversal y ágilmente por entre rocas y terrales es adecuada para la figura de un ingeniero atento a todos los detalles. Asimismo, la expresión “este cangrejo” es utilizada también en determinadas normas para significar “este

bandido” o “este sinvergüenza” de manera cariñosa. Por ejemplo, en la frase: “Este cangrejo no quiere ir al colegio”.

“Al empezar el segundo tiempo, los peludos redoblaron su ofensiva con mayor temeridad.” (“Los otros”: 111). En este caso la metonimia es más clara, ya que se refiere a los muchachos mayores que tienen el cuerpo ya cubierto de vellos frente a lo lampiños que son los chicos que los observan. Al mismo tiempo "peludo" sugiere insecto, bicho, animal o monstruo, con lo que queda señalada la desconfianza y animadversión con las que los pequeños miran a los probablemente abusivos mayores.

2.7. **El chiste**, que sugiere que el narrador departe con los lectores como si de un grupo de amigos se tratase, con lo cual se establecen lazos de complicidad entre aquél y los lectores. Para que esto funcione es necesario, según Freud, que exista una tercera persona (en este caso el lector) a quien lo cómico se transmita: "El chiste precisa obligadamente de dicha tercera persona para la perfección del proceso aportador de placer, pudiendo, en cambio, prescindir de la segunda cuando no es agresivo o tendencioso.[...]" (Freud, 181-182)

Generalmente, el chiste posee un embrión de relato en donde toda la narración burlesca o el final repentino son los que mueven a la expresión fisiológica de la risa: existen un protagonista, personajes, un escenario, un cierto desarrollo temporal y una resolución que, como en el caso del relato, supone una transformación en la esfera de la agnición o en el de la peripecia, generalmente en esta última. Pero es necesario que esto se dé con el menor número posible de palabras. Escribe Freud:

[...] aparece otra singularidad del chiste que es considerada como esencial por todos los autores. "La brevedad es el cuerpo y el espíritu de todos los chistes, y hasta podríamos decir que es lo que precisamente lo constituye" escribe Jean Paul (*Vorschule der Aesthetik* [1813] I, párr. 45), frase que no es sino una modificación de la que Shakespeare pone en boca del charlatán Polonio (*Hamlet*, acto II, esc.2): "Como la brevedad es el alma del ingenio, y la prolijidad su cuerpo y ornato exterior, he de ser breve". (Freud, *op.cit*, 182)

El siguiente es un ejemplo de chiste contenido en *Relatos santacrucinos*, donde la efectividad del mismo es mayor porque el narrador presenta como realmente acaecidos los hechos que narra y se coloca como protagonista de los mismos:

Un amigo me invitó a cocinar a su estudio y cuando llegué encontré la puerta entreabierta y en la cama un bulto cubierto con sábanas. [...], para hacerle una broma jalé las sábanas de un tirón gritando “¡Police!”. Para mi sorpresa, quien quedó al descubierto fue un cholo calato, lampiño y minúsculo que, dando un salto agilísimo, se puso de pie y quedó mirándome aterrado con su carota de caballo. (“Solo para fumadores”: 129)

**2.8. La caricatura**, cuya función, como es bien sabido, consiste en mover a risa mediante imágenes provocadas en el lector que destacan los aspectos más resaltantes del individuo en cuestión, poniéndolos en evidencia como si constituyesen sus únicos rasgos caracterológicos.

En ese sentido, como el mismo narrador comenta, hay escenas dignas de *vaudeville*:

La Fontana era la familia más fea de Miraflores. Hombres y mujeres, por razones genéticas u otras difíciles de elucidar, tenían las narices más grandes, los ojos más salidos, las orejas más separadas, las articulaciones más nudosas y la facha más desgarbada de todo el balneario (“Cacos y canes”: 25)

Zoila era muy fea [...] ojos saltones, nariz ganchuda, cuello corto, ancha cintura y nalgas nulas, [...] altísima y corpulenta, lo que hacía doblemente visible su fealdad. (“El sargento Canchuca”: 48)

Los retratos caricaturescos llegan al sarcasmo y casi a la crueldad, como en el caso siguiente: “un vejete mal afeitado, con los ojos vidriosos y saltones, un puro apagado en los dedos amarillos, ligeramente ventrudo, el terno raído pero la mirada arrogante” (id. 41)<sup>18</sup>.

**2.9. Los contrastes cómicos**, en que el autor aprovecha, por lo general, dos retratos comúnmente caricaturescos que ya había hecho antes. Es el caso esta escena entre el sargento Canchuca y Zoila, la empleada:

[...] encendió la luz, vio a Zoila sentada en una silla [...] y al sargento Canchuca que, con gorra y todo, había logrado treparse sobre el muerón y sentado en sus faldas la besaba con aplicación, emitiendo pequeños pujidos, sin que Zoila manifestara el menor signo de sorpresa, de reprobación o de placer. (49)

En el siguiente ejemplo, el llamado a la risa se encuentra en lo incongruente de la plácida descripción del animal “hermoso perro lobo” y su posterior actitud rufianesca, referida con un coloquialismo digno del lenguaje del hampa: “sacarle la mugre”:

Para reforzar la guardia, papá consiguió un hermoso perro lobo, Rintintín, quien lo primero que hizo, para sentar su autoridad, fue sacarle la mugre al pobre Tony. (“Cacos y canes”: 25)

Entretanto, papá apretó el gatillo y de su Colt no salió estampido ni bala sino un miserable susurro. (id. 28)

Se había hablado ya anteriormente de la temible arma y cuando el lector comienza a leer esta frase se encuentra con la sorpresa de la incongruencia entre el terrible sonido del disparo que esperaba y el susurro que oye, propio de la voz más dulce.

**2.10. El final sorpresivo.** Se trata de un recurso frecuente al terminar los episodios al interior del relato, lo que hace que el conjunto mueva constantemente a la sonrisa, o aun a la risa abierta.

Se ve en el episodio que sigue, en que el lector recorre todos los rincones de la casa del narrador plural, junto al inspector que asume su papel detectivesco con toda la seriedad y el aparente profesionalismo del caso para terminar, luego de un lapso que se sugiere largo y expectante, con la más absurda de las preguntas:

Con su lupa examinó mueble por mueble, objeto por objeto y cuarto por cuarto, seguido pacientemente por papá que, con las manos cruzadas a la espalda, se interrogaba sobre las conclusiones que podía sacar de esta pesquisa. [...] el inspector Fontana se puso de pie, carraspeó, se ajustó la gorra y le preguntó a papá:

—¿No tiene usted una idea de quién es el ladrón?

Papá tuvo que recurrir a toda su sangre fría para no echarlo a patadas. (“Cacos y canes”: 25)

**2.11. Lo insólito.** Mediante este procedimiento son presentados con propósitos humorísticos sucesos que incluyen elementos extraños e inesperados, contrarios a la experiencia o al sentido común: “De lo que se trataba ahora, por un razonamiento aberrante, no era de evitar que los rateros entraran, sino invitarlos a que entraran” (“Cacos y canes”: 27). Aquí el efecto se reduce un poco, ya que el narrador anuncia que es “aberrante” colocar trampas no para impedir que los ladrones entren, sino para hacer que éstos, al ingresar, demuestren la eficacia y la habilidad del constructor de las mismas, el padre:

Pero como entretanto un caco sutil entró nuevamente a casa y se robó la bandera que habíamos izado en la azotea por Fiestas Patrias, papá aceptó un segundo perro lobo, Rintintín II. (“Cacos y canes”: 26)

Resulta además cómico, en el relato de la cita, el desenfado del ladrón que esta vez roba hasta un símbolo de la patria, el cual se halla en el techo de la casa, con lo que se indica el grado de desvergüenza y dominio que poseían los amigos de lo ajeno sobre el domicilio del narrador, donde ingresaban como a casa propia.

**2.12. Empleo de la lengua vulgar.** El uso de esta norma lingüística no es usual en nuestro narrador, si bien hay antecedentes de ello en otros relatos, como en “Tristes querellas en la vieja quinta” o en “Alienación”: “No había en ellas baños ni retretes. Después de horas de ver fútbol y de beber, el público quería orinar. No quedaba más remedio que subir hasta la última grada y mear por encima de la baranda [...] Pero lo más frecuente era que los meones no pudieran subir [...] y entonces buscaban un orificio en las graderías de madera y adoptando posiciones grotescas metían su pito por allí y se aliviaban” (“Atiguiabas”: 66).

Cuando no es abiertamente agresivo y hostil, el lenguaje vulgar posee un mecanismo desinhibitorio propio, que mueve a risa, y que consiste en liberarse momentáneamente de los tabúes sociales. Dice Flor María Rodríguez Arenas:

Ahora, el humor es a menudo una forma de juego que libera de las presiones de la vida diaria: de ahí que al intercambiar chistes, la gente eluda las represiones culturales a que se halla sometida.<sup>19</sup>

2.13. Otros recursos del cine cómico son actualizados por Ribeyro a través de **la imagen humorística**, que apela al poder de visualización del receptor con el fin de provocarle risa. El objeto del ridículo es distanciado y el grupo que ridiculiza se une en una risa cómplice. Son utilizadas imágenes y recursos de tipo cinematográfico, o vistos en cartones animados (tiras cómicas), que tienen el objetivo de provocar en el lector fantasías que lo muevan a risa, es decir, que “observe” los episodios y ponga a funcionar su imaginación: “Nuestra fila se disgregó despavorida y antes que nadie el hermano Juan que remangando su sotana salió disparado hacia el colegio.” (“Mayo, 1940: 17). El efecto cómico aquí se produce por la visión de un hombre remangándose las faldas para poder correr. Se agudiza por el contraste desacralizador, ya que el hombre en cuestión es un religioso.

En el caso ya mencionado sobre la parada militar y el gallo (el falsete) que le sale al trompeta principal, predominan las imágenes auditivas disonantes de la banda del colegio producidas por un impulso visual: el lazo rojo. De este modo, el lector *escucha* el *gallo horrible*, el desafinamiento masivo del resto de cornetas, el tamborileo desacompañado y ruidoso, además de los gritos de los muchachos, en una imagen final de confusión muy propia de un *gag* de cine<sup>20</sup>.

Acorde con el mundo de la niñez, se encuentra esta escena digna de un *comic*, o de cartones animados:

“Al entrar al living [mamá] se encontró de bruces con alguien que avanzaba con una linterna en la mano. Su primera reacción fue dar un chillido, lo que bastó para que ese alguien apagara su linterna y saliera disparado hacia el jardín, del jardín a la calle y de la calle hacia la noche tenebrosa.” (“Cacos y canes”: 23)

2. 14. No es frecuente el **retrato físico** de los personajes en los relatos de Ribeyro. Los antecedentes más cercanos se encuentran en “Tristes querellas en la vieja quinta”, “La señorita Fabiola”, “Terra incógnita” y “Alienación” (escritos entre 1974 y 1977. *LPM*, Tomo III). Sin embargo, en esta serie de micro-comedias que constituyen los *RS*, casi todos los cuentos poseen retratos en los que, además, se ven algunas reminiscencias palmianas; y si bien nuestro autor mantiene su decisión de falta de amaneramiento en el estilo, sin duda se atreve a más que en otros libros:

La mayor[...], era un poco entrada en carnes, de talla mediana, lucía [una] cara redonda, solar, que anunciaba un carácter alegre [...]. La segunda, de unos veinte años, era menudita, linda de rasgos y de figura, llevaba siempre pantalones ceñidos de colores apastelados [...]. Pero la tercera era la joya del trío:[...], era altísima para la norma de entonces

[...] de piernas muy largas y perfectamente torneadas, cintura estrecha, nalgas prominente, senos turgentes sin ser exagerados, [...]. Su andar era muy pausado y lánguido, acompañado de un meneo de caderas tan cadencioso que papá [...] se detenía cada vez que se cruzaba con ella, se daba la vuelta y la observaba sonriente... (“Las tres gracias”: 31)

Ejemplos similares se encuentran en la p. 34: “Pero aparte de eso tenía una pinta extraña: muy alto, bigotudo, medio zambo [...] Era un huachafo, en suma.” Luego, en la 40: “No era bonita, ni joven, ni siquiera fachosa [...]. No era extraño además que [...] dejara al descubierto muslos castellanos, tal vez un poco regordetes y lechosos”. Y en otras páginas: “Frida era rellenita, lenta y convexa por donde se la mirara.” (56); “Era fuertísimo para sus doce años, un nudo de músculos cobrizos coronado por un penacho de pelos tiesos” (110); “[...] nos dimos cuenta de que nada podía irle mal a María, debido a sus largas piernas, sus nalgas turgentes y su cintura estrechísima.” “En su mirada, por ejemplo, sorprendíamos a menudo un fulgor que confundía, pues parecía la mirada de un hombre maduro.” (115)

Creemos que la caracterización de los personajes –muchas veces típicos de un barrio, pero que en ocasiones son típicos también de Lima entera– establece una relación *dialógica*, en el sentido *bajtiniano*, entre éstos y la comedia de costumbres (Cabrejos, 2003). Los personajes, su descripción física y sus actos exagerados, ocupan un lugar relevante en los *RS*; en tanto que en los tres primeros tomos lo característico es que éstos se definan por sus obras y pensamientos, ya que el interés está más centrado en el núcleo narrativo que en su prosopografía, pues apenas se dan ahí unos trazos que los dibujan físicamente<sup>21</sup>.

En *RS*, en cambio, existe la intención de fijar en cuadros los personajes que se retratan, para convertirlos en parte esencial del espacio evocado. Todos esos rostros pueblan la memoria del narrador homodiegético plural, y hacen concreta la añoranza. Como dijimos, el retrato acentúa los rasgos teatrales de estos relatos encaminándolos hacia la comedia, no una sarcástica, sino cómica o burlesca. Luego, los retratados se convertirán en actores de escenas tanto risibles como emotivas y ése será uno de los principios estructurales del cuento en *Relatos santacrucinos*.

### **3. Lo picaresco y la parodia**

En “Atiguibas” encontramos al típico personaje pícaro, figura frecuente en las calles de Lima. Sobre todo en los barrios marginales, donde se le denomina “el criollo”, no necesariamente por un condicionamiento racial, sino porque se nombra así al sujeto dicharachero, pendenciero y burlón, que puede engañar y robar para sobrevivir, como es característico en la figura tradicional del pícaro. En el relato mencionado, nuestro personaje mantiene en vilo al Estadio Nacional y tiene el don de relajar los ánimos alterados con su crípti-

co grito de “¡Atiguibas!”, que hace reír, pero cuyo significado nadie conoce. En la historia, el objeto del engaño y de la burla es el mismo narrador, quien muchos años después, al encontrarse con el sujeto en cuestión, es timado por éste y pierde su dinero.

3.1. **“Solo para fumadores”**. Creemos, sin embargo, que un relato de la otra colección, el cuento “Solo para fumadores”, tiene la estructura de la picaresca; y que el pícaro, en este caso, es el mismo protagonista. El inicio semeja una parodia de las novelas picarescas: “Sin haber sido fumador precoz, a partir de cierto momento mi historia se confunde con la de mis cigarrillos” (121). Así como el paradigma en lengua española, *Lazarillo*, hace hiperbólica una historia vital que gira alrededor del acto de comer y del hambre, un recurso semejante se halla en esta existencia relatada, como si lo fundamental en ella fuera el acto de fumar y la adquisición de los preciados cigarrillos, mientras que el resto de episodios existenciales fueran satélites que giraran alrededor de este acto paródicamente primordial para el sujeto. Por ejemplo, su matrimonio y el nacimiento de su único hijo son hechos puestos entre paréntesis por el narrador, en medio de sus avatares para conseguir cigarrillos, lo que logra un efecto cómico en el lector: “Lo cierto es que una tarde caí en mi cama y comencé a morir, con gran alarma de mi mujer (pues entre tanto, aparte de fumar, me había casado y tenido un hijo)” (138).

La estructura paródica de la aventura del anti-héroe es evidente: el protagonista se opone a cuanto obstáculo se ponga a su paso, incluso el doctor Dupont que lo protege del peligro de muerte y de una horrible enfermedad, para conseguir lo que con tanta urgencia necesita. En épocas de hambruna y escasez, el narrador está dispuesto a pasar por las peores humillaciones para obtener un cigarrillo. No roba, pero sí engaña, realiza picardías y llega a mendigar para obtener el objeto de su avidez. Realiza todo tipo de trabajos, como recolector de periódicos viejos, y un vagabundeo que le permite conocer, al igual que al pícaro tradicional, toda clase de personas y tener todo tipo de experiencias:

“[...] entré a palacetes y buhardillas, me tropecé con porteras hórridas que me expulsaron como a un mendigo, viejitas que a falta de periódicos me regalaron un franco, burgueses que me tiraron la puerta en las narices, solitarios que me retuvieron para que compartiera su triste pitanza, solteronas en celo que esbozaron gestos equívocos e iluminados que me propusieron fórmulas de salvación espiritual.” (128).

He ahí, por lo tanto, otro elemento de la picaresca: el carácter nómada del protagonista. Éste es humorísticamente puesto de relieve en este relato. El vagar de aquí para allá, incluso de un país a otro, tiene un propósito aparentemente fútil: la búsqueda de cigarrillos. Así va el protagonista del patio de Letras de San Marcos a la Facultad de Derecho, de Perú a Europa, de la España franquista a París —donde recorre desde el *Boulevard Saint-Germain*, pasando por el Museo *Cluny*, hasta la Plaza de la Concordia— en busca de la

colilla olvidada en el suelo. Frente al *Maxim's* llega al colmo de su degradación, pues, al mendigarle a un opulento señor un cigarrillo, éste reacciona con horror ante el excluido social. Tal incidente lo marca profundamente y es cuando decide convertirse en recolector de periódicos viejos. Como tiene que ir de casa en casa pidiéndolos para los “pobres estudiantes”, entra en relación con todo tipo de gente de la sociedad parisina –retratada con ironía, por cierto– y pasa por todo género de situaciones. A continuación vaga al lado del opulento Panchito, quien por ser su amigo le regala valiosas cajas de cigarrillos, y de quien sólo un incidente con la mafia lo separará. Luego vienen los cigarrillos de Amsterdam, Amberes y Munich, donde por pedir fiado es objeto de exclusión por parte de la dama del quiosco de periódicos. Para ganarse las simpatías de sus futuros proveedores de cigarros, se balancea sobre el vacío, entre una ventana de baño y la de una cocina en llamas, poniendo en peligro su vida. Luego prosigue su “vida errante por diferentes ciudades, albergues y ocupaciones, dejando por todo sitio volutas de humo y colillas aplastadas” (137). Por último, recalca de nuevo en París, donde al fin alcanza un *status* económico que le permite proveerse de cigarrillos... hasta que un obstáculo mayor se interpone entre el cigarrillo y él: el cáncer y la úlcera. Sin embargo, no por ello cesan sus picardías, ya que luego de dos operaciones que casi le cuestan la vida, es enviado a un lugar de rehabilitación del cual no le permitirán salir mientras no gane peso, lo que le hace concebir la idea de llenarse los bolsillos con cucharas de plata para pesar más. Sus propósitos y promesas de dejar el cigarrillo se vienen abajo cuando pierde el sentido de su vida y engaña para poder fumar a escondidas, cuando simula salir para ejercitarse temprano y lo que hace es comprar cinco cajetillas que esconde en sendos huecos, bajo rocas en la arena del balneario de Cannes, donde se encontraba con su familia. Irremediable en su mal, el narrador protagonista retorna al momento de su narración, que interrumpe para comprar cigarrillos, con lo que acaba el relato.

El sujeto transgresor de la norma social despertará las simpatías del lector –y la indulgencia ante su vicio– gracias a los recursos humorísticos que utiliza en su relato, donde se coloca como víctima de una extraña situación que no puede controlar. Asimismo, porque es capaz de hacer reír al lector al realizar hechos temerarios e insólitos para alimentar su vicio. El que venda sus libros –que literalmente se hacen humo– para poder fumar, la paródica búsqueda de una filosofía personal que le permita reivindicar su vicio, el encontrar nuevas fuentes de justificación en otros escritores que, como él, sucumbieron derrotados por el cigarrillo –asuntos estos últimos puestos en forma de digresiones cuasi filosóficas y reflexiones paródicas–, todo ello hace que se produzca el fenómeno de simpatía por el pícaro, lo que es usual en la picaresca.

En resumen, el cuento es todo él una hipérbole, o una caricatura de la vida de una persona, a causa de la proliferación de episodios

que se suceden rápidamente unos a otros, situados alrededor de un solo elemento magnificado de su existencia. Este recurso se hace especialmente notorio cuando el narrador *autodiegético* (Genette, 1972/ 1980), que se presenta como escritor, llega a afirmar paródicamente una suerte de poética personal: “escribir es un acto complementario al placer de fumar.”

3.2. **“Ausente por tiempo indefinido”**. En cuanto a la parodia, encontramos un cuento –también presente en la colección *Solo para fumadores*– cuya estructura paródica es un ejemplo de *lo no dicho pero sugerido*, tan caro a la obra del autor<sup>22</sup> –y estudiado en nuestra tesis de 1981. Se trata de “Ausente por tiempo indefinido” (149-163). En él creemos encontrar una parodia de los libros de cuentos del autor Julio Ramón Ribeyro, así como de sus ideas poéticas. En primer lugar, se nos presenta un típico antihéroe ribeyriano, alguien que pudo ser algo y que fracasó en sus escasos intentos por lograr ser un gran escritor, la frustración de una vida que se quedó en promesa. De alguna manera, el lector espera que al final no logre ninguna mejora, aunque exista una circunstancia en su vida que lo haya impulsado a realizar la obra de sus sueños. Efectivamente, da el salto: se aparta de su vida bohemia y termina la novela urdida; pero, al releerla, se da cuenta de que ésta no vale nada. Esperamos al final del relato una revelación de sí mismo, o de su verdadera situación, como ocurre en gran parte de los cuentos de Ribeyro –relatos donde predomina la transformación gnoseológica, según lo estudiado en nuestra tesis de 1981–, pero nada de esto sucede: por primera vez en el curso de sus historias el autor presenta el vivir el momento como la mejor opción, lo cual constituye una transformación gnoseológica nueva en la narrativa ribeyriana, porque ésta sí cambia la vida del protagonista. Entonces, éste regresa a Miraflores y deja la puerta abierta, esperando que suban sus amigos. El *carpe diem* tiene, entonces, y hasta por encima de la producción literaria, un valor importante en sí mismo. Así como “Sólo para fumadores” es esencialmente picaresco, “Ausente por tiempo indefinido” es, en lo fundamental, paródico. Como en el caso de “Silvio”, el nombre “Mario” tiene el diptongo “io” del nombre del autor: “Julio”. Esto nos remite, en un caso y otro, al autor, a quien le gustaban los juegos de palabras y el dejar indicios de su persona y hábitos, como en “Solo para fumadores” y otros relatos.

En la cita que sigue encontramos otra señal del carácter paródico de “Ausente...”:

“Todo fluía fácil y jubilosamente, sin escollos ni vacilaciones. El tema mismo, pletórico de personajes y de hechos históricos, le permitía el empleo de un lenguaje tenso, por momentos desmesurado, en el que aplicaba todas las figuras de la retórica clásica y todas las innovaciones de su fantasía gramatical.” (156)

Como se ve, la secuencia anterior es una ostensible parodia de lo que el autor Julio Ramón Ribeyro considera como sus ideales poéti-

cos y concepción de estilo. Otro elemento paródico, si se toma en consideración al escritor que veía la vida en forma de cuento, como declara en muchas oportunidades, se halla en la dimensión de la obra de Mario, personaje que escribe una novela y no un relato: “Pronto avizoró el final, que debería ser una especie de coda sinfónica, beethoveniana, en la cual los diversos temas y ritmos se entrecruzaban y se fundían en un castillo de fuego, dejando al lector deslumbrado por tanta magnificencia” (156). De modo similar en esta otra secuencia:

Fue así que una mañana, venciendo una especie de indolencia [...], abrió su cartapacio e inició la relectura. La primera página lo deslumbró por la intensidad de su tono y la riqueza de su lectura. Paulatinamente, el carácter orquestal de su libro se le fue haciendo patente.” (162)

En verdad nada es más ajeno al espíritu de la poética de Ribeyro que la grandilocuencia, los proyectos heroicos, o el afán de fama y figuración. Por ello decimos que el relato “Ausente por tiempo indefinido” es una parodia de su propia vida como creador; y que la presentación de Mario es irónica. Sin embargo, no creemos que sea igualmente paródica la intención de destacar el *carpe diem* del final. Por lo contrario, aquí el narrador sostiene que se aparta del clima irónico del relato. Y tal vez coincida con el hallazgo del escritor Ribeyro al final de su existencia.

#### **4. El humor y la vida. Conclusiones.**

Dentro del marco humorístico aquí investigado se atenúa la marginalidad de personajes atípicos, que se hallan en todos los relatos de Ribeyro<sup>23</sup>, incluso de aquellos que han sido literalmente colocados al margen de la vida, como ocurre en “Los otros”. Las tragedias y reveses de fortuna presentados se amortiguan debido al tono festivo de los cuentos. “El sargento Canchuca” es uno de los más trágicos, ya que termina con un suicidio desgarrador: “Se había disparado un tiro de fusil en la boca. [...] había apretado el gatillo con el dedo gordo de su pie descalzo.” (51) Sin embargo, esto no impresiona amargamente, como en relatos anteriores de Ribeyro que, aunque con finales menos catastróficos, conmueven negativamente al lector<sup>24</sup>. El contexto caricaturizado y burlesco amaina hechos trágicos, como el mencionado, así como la muerte de Sergio Valente, marido de tía Clementina; la de Marta, la chica nueva del barrio; las de Ramiro y otros.

En conclusión, la *intención humorística* es esencial en todos los *Relatos santacrucinos* y se manifiesta a través del uso sistemático, como ya vimos, de los recursos del humor, que van desde la parodia, pasando por la caricatura, el *gag* cómico, la ironía, el sarcasmo y otros.

Esta manera de ver el mundo en los últimos relatos corresponde más cercanamente a la visión de la existencia que se halla en los tres tomos de *La tentación del fracaso* y los dos tomos de las *Cartas a Juan Antonio*. Creemos que esta visión y su correspondiente *praxis* humorística están más de acuerdo con el hombre Julio Ramón Ribeyro que hemos estado conociendo a través de sus diarios. Uno que tiene una inquebrantable constitución anímica, que gasta todo lo que recibe en los primeros días de cada mes porque es dueño de un irremediable optimismo, según se revela en los diarios. Si el estilo corresponde a la visión del escritor, como él ha señalado a propósito de Proust<sup>25</sup>, del humorismo y la ironía podemos afirmar que son instrumentos con los que nuestro autor ha mirado su propia existencia<sup>26</sup>.

## NOTAS

1. En una conversación privada (1992) nos dijo: "Todos dicen que soy un escritor muy pesimista, muy serio, pero uno de mis grandes deseos es hacer reír a mis lectores. Cada vez intento más colocar situaciones humorísticas, y nadie estudia ese aspecto de mi creación..." A esto le respondimos que habíamos encontrado hilarantes ciertas escenas de "Tristes querellas en la vieja quinta"; y fueron recordados pasajes humorísticos de "Terra incógnita" y "Silvio en el Rosedal", así como de "El marqués y los gavilanes", "La señorita Fabiola" y, por supuesto, "Alienación", entre otros.
2. Que no se refleja aún en sus primeros relatos.
3. Ver otros ejemplos: "...y meditando sobre la enfermedad del cangrejo, que luego de una pausa prosigue su trabajo tenaz, implacable, sin encontrar en mí más que indiferencia, una falta total de ganas de ir donde el médico..." (7 de mayo de 1975: 23); "El cangrejo. Ni pensar en hacerme examinar..." (25 de enero de 1977: 101); y muchos otros más.
4. Resulta interesante anotar la coincidencia entre el tono desesperanzado de muchos relatos de Ribeyro, con las apreciaciones que él mismo hace acerca de Guy de Maupassant: "Por ello es que sus cuentos, a pesar de su abundancia y variedad, están impregnados de su compleja personalidad y por la elección de temas y detalles nos dejan una visión pesimista, agnóstica, misógina, desencantada, irrisoria y sombría del mundo en que vivió. Por ello Alberto Sabino comparaba irónicamente los libros de cuentos de Maupassant a un tren: viajamos en ellos encerrados, un poco sofocados, con ganas de que el viaje llegue a su término y finalmente desembarcamos 'cubiertos de hollín'" (1993: 11).
5. O "persona literaria" (Elmore: 2002).
6. Hay muchos ejemplos de ironía y humor encontrados en los cuentos entre 1974 y 1977, si bien la ironía es un recurso característico de Julio Ramón Ribeyro a lo largo de toda su producción. Muestras como las siguientes: "A pesar de ser zambo y de llamarse López quería parecerse cada menos a un zaguero de Alianza Lima y cada vez más a un rubio de Filadelfia" ("Alienación", 66). "Alienación" es un relato profundamente irónico de principio a fin, en la medida en que el narrador inserta constantemente en su discurso fragmentos de discursos ajenos (del racista, el desclasado, el que ha perdido su identidad nacional, etc.) acompañándolos de marcas burlescas.

7. De “El marqués y los gavilanes”, seleccionamos: “¡Un carnicero! Y peor aún ¡un matarife! De allí venían los Gavilán y Aliaga!” (97). Otros ejemplos encontrados en “Silvio en el rosedal” son: “A Silvio le cayó esta propiedad como un elefante desde un quinto piso” (118). “...el invierno era el imperio de la mujer. Silvio se dio cuenta de que estaba circunscrito por solteronas, primas, hijas, sobrinas o ahijadas de hacendados, feísimas todas, ...” (122).
8. Otros ejemplos: “Memo vaciló entonces si valía la pena proseguir esta *guerra*” (34); “...urrido una nueva estrategia” (35); “Memo disparaba su último cartucho” (37); “era necesario replantear desde el comienzo toda su estrategia” (40); “Sobrevinieron algunos días de paz forzosa” (43); “Fue una lucha grandiosa... La equiparidad de fuerzas hizo que esta guerra fuera insostenible. Ambos terminaron por concluir un armisticio tácito.” (31); “...pero terminó por darse cuenta de que eran el inicio de hostilidades muchísimo más sutiles.” (32) (Subrayados nuestros. Ver más sobre este tema en Cabrejos, 1981, 1997).
9. Anticipos de este sentido del humor se encuentran en algunos de los primeros relatos de LPM, como “El Banquete” (1958) o “Los españoles” (1959), así como en fragmentos de otros cuentos.
10. Nos recuerdan las conversaciones sobre la “obra” de Carlos Argentino Daneri, habidas entre éste y el personaje Borges de “El Aleph”.
11. Cfr. E. Dupréel. *Essais pluralistes*. (“Le probleme sociologique du rire”): 41, apud Perelman y Olbrechts-Tylteca, 1989: 321.
12. Nash, Walter. *The Language of Humor. Style and Technique in Comic Discourse*. London and New York: Longman, 1987; p. 9 –apud. Rodríguez Arenas: 2001: 71.
13. “El ridículo es el arma poderosa de la que dispone el orador contra los que amenazan con hacer vacilar su argumentación, rechazando, sin razón aceptar una u otra premisa del discurso. “ (*Op. Cit.*: 322)
14. Juan Campos (1997) define el *gag* como un “golpe o situación cómica” (13) y encuentra el uso primero de éste en el cine mudo. Entre los ejemplos de *gags* puestos por él, están las persecuciones, los golpes, toda la saga de policías y cacos, los duchazos inesperados y muchos otros. Llama *slapsitck* a una cierta amalgama sucesiva de *gags*, propia del cine mudo americano (14). Un crítico de Ribeyro dijo que la colección de *Relatos santacrucinos* no le parecía de cuentos propiamente dichos, sino de situaciones graciosas que se suceden, a veces sin final, como tematiza Ribeyro en “De cacos y canes” cuando comenta el narrador: “...y da la sensación de algo inacabado, como este relato.”
15. Ver, sobre todo, este pasaje: “Paqui tenía las manos en los bolsillos del pantalón y la cabeza inclinada hacia un hombro, un cigarrillo humeante en sus labios irónicos.[...]. Felipe acababa seguramente de dar un giratorio paso de danza, pues se encontraba en una pose desequilibrada, como a punto de caer pero sin caer, con una mano en alto y la otra rasgando las cuerdas de una invisible guitarra. [...] Y Hernando había plegado las rodillas, adoptando una máscara hilar, y avanzaba un brazo, para señalarlo con el índice filudo, seguramente el brazo que lanzó las piedras.” (159)
16. “Hace falta audacia para afrontar el ridículo, cierta capacidad para superar la ansiedad; pero esto no basta para conseguirlo: para no caer en el ridículo es preciso poseer un prestigio suficiente y nunca se está seguro de que lo sea. En efecto, desafiando el ridículo que suscita la oposición injustificada a una norma admitida, uno compromete toda su persona, solidaria con este

- acto peligroso, lanza un desafío, provoca una confrontación de valores cuyo resultado es incierto." (Perelman y Olbrechts-Tylteca, 1989: 326).
17. En Cabrejos 2003 ya señalamos el aún no estudiado paralelo entre el título de este relato y el de la obra costumbrista de Manuel A. Segura *El Sargento Canuto*.
  18. Muchos otros ejemplos en esta línea los constituyen: "Y con razón no habíamos visto nada, pues cuando nuestra criada Zoila abrió el portón distinguimos un soldado pequeñísimo." (46); "pudimos ver [...] a un mulato bajo, regordete, de abundante pelo zambo, que hacía bocina con sus manos y lanzaba un postrero "¡Atiguibas!" ( 67- 68); "Su rostro me dijo algo: esa nariz asimétrica y esa pelambre ensortijada ahora grisácea y sobre todo ese cutis morado, violáceo, como de carne un poco pútrida. ¡[...] era Atiguibas!" (70).
  19. Strean, Herbert S. *Jokes: Their Purpose and Meaning*. Northvale, New Jersey; London: Jason Aronson Inc., 1993; 4, xii –apud. Rodríguez Arenas, 2001: 71.
  20. Asimismo, se ofrece la visión del padre el día del terremoto del 40, tal como la familia lo vio: "[...] un viejo camión cargado con desmonte y conducido por un negro se detuvo en una esquina. Vimos descender de él a papá, agradecer al chofer y quedar un momento en la acera con los brazos en jarra contemplando la casa. Luego dio un brinco y cruzó el jardín haciendo cabriolas, felicitándose de vernos a todos sanos y salvos y de comprobar que el techo del *living* no se había desplomado [...]" (19)
  21. Excepto en "Tristes querellas en la vieja quinta" (cfr. descripción de doña Pancha), o en "Alienación", cuentos que, como dijimos, prefiguran éstos del cuarto tomo.
  22. Ver el acápite correspondiente. Capítulo 1 (Tesis para optar al título de Licenciado. Lima: PUCP, 2003).
  23. En "Los otros" tematiza la marginalidad al referirse al hermano de Frida, recién llegado al barrio: "...del que me hice pronto amigo, con la atracción que me han inspirado siempre los marginales" (107).
  24. Como "Una aventura nocturna", "Espumante en el sótano", "Al pie del acantilado", "Los gallinazos sin plumas", "La juventud en la otra ribera", "Noche cálida y sin viento", y muchos otros.
  25. "Mi temperamento antiépico me impide la descripción de grandes acontecimientos históricos sociales o la presentación de personajes colectivos (comarca, pueblo, país). Y esto mismo influye sobre mi estilo, que es [...] tenue y sin vigor, sutil tal vez y lleno de finezas, apto para lo minúsculo pero inútil para lo grandioso. [...] *el estilo, como dice Proust, no es una cuestión de técnica sino de visión.*" (*La tentación del fracaso*. Tomo III, 13 de enero de 1976; 62- 63 –subrayado nuestro.)
  26. Cfr. LTF III. Entrada del 30 de diciembre de 1978: "Y como ambos [Alida y yo] somos ilusos –y por ello optimistas, a pesar de lo que se diga de mí".

## BIBLIOGRAFÍA

### A.

- RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo*. Cuentos 52/72, Lima: Milla Batres, 1973; 2 vols.
- : *La palabra del mudo*, (T. I-II). Lima: Milla Batres, 1973.
- : *La palabra del mudo*. (T. III). Lima: Milla Batres, 1976.

- : *La palabra del mudo*. (T. IV). Lima: Milla Batres, 1992.
- : *Cuentos 1952-1992*, Lima: Milla Batres, 1992; 2 vols.
- : *La tentación del fracaso I* (1950-1960), Lima: Campodónico, 1992.
- : *La palabra del Mudo*, Lima: Campodónico, 1993; 4 vol.
- : *La tentación del fracaso II* (1960-1974). Lima: Campodónico, 1993.
- : *Maupassant. Paseo campestre y otros cuentos*. Lima: Campodónico, 1993.
- : *La tentación del fracaso III* (1975-1978). Lima: Campodónico, 1995.
- : *Cartas a Juan Antonio*. Tomo I. 1953-1958. Lima: Campodónico, 1996.
- : *Cartas a Juan Antonio*. Tomo II: 1958-1970. Lima: Campodónico, 1998.

## B.

- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós, 1995.
- CABREJOS BRAGA, Irene. *Teoría y praxis de la ficción literaria en Julio Ramón Ribeyro*. (Tesis. Incluye entrevista con Ribeyro del 17- 2- 81). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1981; 265 pp. + xii.
- : "Teoría y praxis de la ficción literaria en Julio Ramón Ribeyro" (entrevista.). En: *Lienzo*, 6. Lima: Universidad de Lima.
  - : "Sobre diarios de escritor", (breve conversación inédita con Julio Ramón Ribeyro). Lima: Verano de 1993.
  - : "Las tentaciones del lector" (sobre el diario íntimo de Julio Ramón Ribeyro). En: *Quehacer* N° 81. Lima: DESCO, enero- febrero de 1993.
  - : La obra narrativa de Julio Ramón Ribeyro: temática y evolución". En: *Punto de equilibrio*. Lima: Universidad del Pacífico, mayo de 1994.
  - : "Julio Ramón Ribeyro: poética, evolución narrativa y temática". En: *Lienzo*, 18. Lima: Universidad de Lima, 1997; 9- 67.
  - : *Ribeyro desde una nueva ladera*. (reinterpretación del relato de ficción ribeyriano). Lima: PUCP, 2003; 343 pp.
- CAMPOS, Juan. *Comedia ( humor y sátira en el cine)*. Valencia. Ed. La Máscara, 1997.
- CISNEROS, Luis Jaime. "El estilo y sus límites". En: *Instituto de Filología de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos*. Lima: 1958; pp. 5- 38.
- COAGUILA, Jorge. *Ribeyro. La palabra inmortal*. Entrevistas. Lima: Jaime Campodónico, 1996.
- ESLAVA, Jorge. "La adolescencia en esta ribera". En: Tenorio Requejo, N. (editor): *Julio Ramón Ribeyro, el rumor de la vida*. Lima: Arteidea, 1996.
- FERREIRA C. y MÁRQUEZ, Ismael. Editores. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, 1996.
- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- : *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
  - : *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions du Seuil, 1983.
- LEWIS, Paul. *Comic Effects. Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*. Albany: State University of New York Press, 1989.
- OVIEDO, José Miguel. "Los humillados y ofendidos de J.R. Ribeyro", en: *Dominical de El Comercio*. Lima: 1973, 28/10; 32, 34.
- PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos, 1989.

- REISZ, Susana. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.
- : *Teoría y Análisis del Texto Literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.
- ZALVIDEA, Rafael. "Los *Relatos santacrucinos* de Julio Ramón Ribeyro". En: *Escritura y Pensamiento*. Año II, N° 6; pp. 156-167.
- ZAVALETA Carlos Eduardo. "La novela de Lima existe", en: *Quehacer*. Lima: 1983; pp: 85-87.

---

1. Este artículo es una traducción de un artículo publicado en la revista "El País" de Madrid, el 10 de octubre de 1994. El autor es el periodista español Juan Luis Ceballos. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".

2. El autor agradece a los señores Ceballos y Ribeyro por haberme permitido traducir este artículo. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".

3. Este artículo es una traducción de un artículo publicado en la revista "El País" de Madrid, el 10 de octubre de 1994. El autor es el periodista español Juan Luis Ceballos. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".

4. El autor agradece a los señores Ceballos y Ribeyro por haberme permitido traducir este artículo. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".

5. Este artículo es una traducción de un artículo publicado en la revista "El País" de Madrid, el 10 de octubre de 1994. El autor es el periodista español Juan Luis Ceballos. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".

6. El autor agradece a los señores Ceballos y Ribeyro por haberme permitido traducir este artículo. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".

7. Este artículo es una traducción de un artículo publicado en la revista "El País" de Madrid, el 10 de octubre de 1994. El autor es el periodista español Juan Luis Ceballos. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".

8. El autor agradece a los señores Ceballos y Ribeyro por haberme permitido traducir este artículo. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".

9. Este artículo es una traducción de un artículo publicado en la revista "El País" de Madrid, el 10 de octubre de 1994. El autor es el periodista español Juan Luis Ceballos. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".

10. El autor agradece a los señores Ceballos y Ribeyro por haberme permitido traducir este artículo. El artículo original se titula "Cuando Ribeyro hace reír".