



## LA MANO QUE MECE LA PLUMA: EL INTERTEXTO Y SUS AUTORES

Crisanto PÉREZ ESÁIN  
Departamento de Humanidades  
Universidad de Piura  
Piura, 353. Perú  
cperez@udep.edu.pe

*Cuando somos sensibles, cuando nuestros poros no  
están cubiertos de las implacables capas, la cercanía  
con la presencia humana nos sacude, nos alienta,  
comprendemos que es el otro el que siempre nos salva.*

Ernesto Sábato 20

COMO VEMOS EN LA CITA INICIAL, para Ernesto Sábato, la comunicación auténtica supone, en cierta medida, una posibilidad de *salvación*. Nosotros proponemos que la comunicación literaria, despojándola de “capas” o etiquetas, se convierte en una forma de salvación, del hombre en cuanto lector, y del lector por su responsabilidad compartida con el autor en la creación del discurso literario. Toda lectura literaria es, en sí misma y en ese sentido, una salvación. Las palabras duermen en los libros, escritas por alguien que un día quiso hacerlas despertar en nosotros. Al leer no sólo salvamos la obra, sino que, estableciendo el contacto con el autor, salvamos la idea que un día él tuvo para nosotros, por lo que rescatamos, en el fondo, algo que nos estaba esperando. Pero no son las palabras lo único que duerme dentro de los libros, también la huella, la imagen, la idea que deja de sí el autor se convierte en un valor a rescatar en cada lectura. Por un lado, el autor surge dentro de una tradición; por otro, es él mismo un lector que incorpora sus lecturas en el momento de escribir. De alguna forma, una obra literaria se convierte en un enorme palimpsesto en el que sobre un fondo borroso por el tiempo se destaca lo escrito en último turno. De esa manera, el otro que salva no es sólo el lector, sino también aquél que escribió antes aquello que en un momento dado el escritor recuerda, recupera y reestablece, entablando un diálogo con su propia obra.

### *La ficción como camino hacia la identidad*

Por muy paradójico que resulte, cualquiera que sea el tipo de ficción, —y entre todas, la que nos interesa en estas páginas, la literaria—, es un elemento



de gran importancia para el diseño de la identidad. Nada nos debe extrañar, pues, al fin y al cabo, esta afirmación sería consecuencia de analizar la relación existente entre la ficción y la realidad. Si, según Aristóteles (110), la creación literaria se sustenta en la imitación, y se imita tanto lo que es como lo que debería ser, la ficción supone una lectura posible de la realidad, pues su carácter reduccionista ayuda a dar sentido a la realidad y en cuanto su carácter dilatado hace posible abarcarla a toda ella. La identidad, sea individual o colectiva, se enfoque sobre un individuo o sobre una nación, tiene mucho de ficción. De hecho, tal como afirma Aínsa, “gran parte de la identidad cultural de Iberoamérica se ha definido gracias a su narrativa, pues nada mejor que la ficción para explicar la realidad, ya que lo real y lo imaginario han formado una pareja indisoluble en la historia del continente” (24).

La escritura ha dejado de ser un acto de composición literaria en el que el autor proyecta, organiza, corrige un texto con vistas a la consecución estratégica de un efecto de significado, y de un efecto de expresión, deseado, buscado y conseguido –aunque no siempre–, “para convertirse en una puesta en evidencia simbólica del yo: el lenguaje trabaja el yo, no es el yo el que trabaja el lenguaje y las modalidades enunciativas del lenguaje” (Del Prado 1996, 32). El autor deja de ser el sujeto de enunciación para convertirse en su objeto. La identidad individual se apoya entonces en la ficción, generada por la selección de lo que el autor elige y descarta contar de sí mismo. No obstante, como si se tratara de un espejo, la ficción literaria no refleja lo que somos, ni siquiera lo que aparentamos. Los esfuerzos del propio espejo en pos de la simetría le llevan al error, convirtiendo la mano derecha en la izquierda y viceversa. De la misma manera, al verter la vida en el molde de la palabra, el mismo esfuerzo de exactitud arrastra al autor a la ficción. Pensemos, por ejemplo, en muchas biografías en las que el autor comienza a contar su vida desde el momento mismo en el que nace. La misma exigencia de exactitud le arrastra a la ficción pues, ¿alguien en su sano juicio es capaz de reconocer recuerdos de una semana de nacido? El hombre, sin embargo, se apoya en el reflejo para edificar su verdad. Esto se debe a que el hombre puede controlar el desvelamiento de las ficciones que van desfilando.

La analogía de la novela con un espejo, tal como la formuló Stendhal dentro de *Rojo y negro*, no deja en apariencia lugar para el autor. Decimos *en apariencia* porque esta analogía nos dejaría asimismo un importante interrogante sobre la identidad de quien lo porta. Es evidente, de esta forma, que este espejo debe ser sostenido por alguien, que preferirá además refractar una realidad y no otras, e inclinarlo hacia el lado deseado. Por último, tendrá incluso la opción de elegir un tipo de espejo concreto para reflejar esta realidad, pues para Melchior-Bonnet:



El hombre se apoya en el reflejo para edificar su verdad. El espejo libera un espacio de juego entre lo visible y lo invisible, entre el ensueño y la realidad, gracias al cual el sujeto se mide a sí mismo al proyectarse en unas imágenes y unas ficciones cuyo desvelamiento él controla. (Melchior-Bonnet 197)

Respecto a estas marcas, una de las más evidentes es la ambigüedad e incluso la ocultación del yo autor, de tal modo que la identidad no debe desembocar sólo en la certeza, en la ambigüedad o en la indeterminación, sino también en la diferencia, como rasgos constitutivos de sí misma. La cuestión de la identidad deja paso a la búsqueda del propio yo, pues aquélla es imposible de establecer y ésta, de culminar.

La identidad individual se establece mediante diálogo entre el autor y lo narrado. Que el autor se identifique con lo narrado nos lleva a una apropiación, y con ella la identidad entre lo que fue y lo que cree que fue. La identidad se revela como un problema del que no nos interesa tanto la solución —el desvelamiento de las diferencias y semejanzas entre la versión real y la literaria que nos llevaría a un estudio meramente biográfico—, como las motivaciones y estrategias que le han llevado al autor a plantearlo.

La inmersión ficcional es, pues, una maniobra de gran interés no sólo para alcanzar la identidad del escritor, sino incluso para abrir un espacio en el cual la reflexión sobre las características de la ambigua relación entre literatura y mundo sea posible, aun ficcionalmente. En este sentido, un buen ejemplo de inmersión ficcional lo tenemos en la obra de Julio Ramón Ribeyro, quien demuestra cómo esta inmersión puede ser empleada para conocer la realidad, dándole una orientación de la cual carece en un principio. En él se transparenta una estrategia ontológica común a casi todos los autores, que nos tienen acostumbrados a trasvasar al tapiz literario momentos que consideran claves de su vida. Pero además, en él podemos observar cómo ciertos pasajes pertenecientes a géneros entendidos comúnmente —incluso por el mismo autor limeño— como referenciales, integran partes considerables de sus cuentos. No cabe duda de que en su caso, toda vez que el hábito hizo al monje, la confianza en la ficción es superior a la de la realidad y denuncia una desconfianza creciente hacia ésta última.

Obviamente, la ficción no siempre cumple con las leyes de la realidad. Éstas pueden verse sometidas a una cierta suspensión. En pocas palabras, podríamos aducir que hay ficciones realistas, pero que otras pueden resultar de lo más fabulosas. La motivación ontológica, o búsqueda del conocimiento de uno mismo, puede tender hacia el conocimiento del ser o hacia el del parecer. Tradicionalmente se entiende que la memoria, decantando continuamente los recuerdos del existir, tiende a guardar lo bueno y a borrar lo malo.



Además, acciones como recordar y relatar nunca son del todo inocentes, y menos todavía cuando van de la mano. Cual vaso de vidrio a través del cual observamos cómo la cucharita parece torcerse al atravesar la superficie del agua, la ficción tuerce el sentido de la vida cuando el autor la sumerge en ella. El sentido de ese quiebre de dirección no obedece, como en el primer término de la comparación, a motivos ópticos, sino a la idea que de sí misma pretende mostrar el autor a los demás. Es en este punto cuando la ontología del parecer gobierna el texto, y la escritura se convierte en un espacio en el cual planea la conciencia constante del autor. La identidad resultante no corresponde a la verdadera faz del autor, sino a la de la apariencia. La autorreferencialidad vinculada a la motivación ontológica queda entendida a esas alturas como un proceso de construcción inagotable, estableciendo una relación entre el referente y la enunciación de carácter circular, y no lineal, en un proceso de ida y vuelta basado en la continua retroalimentación, entendiendo lo escrito como lo vivido. La inagotabilidad del juego de la autorreferencia se basa en la imposibilidad de encontrar el centro del círculo y por ende, en la imposibilidad de concluir la búsqueda, en un juego constante de partidas y llegadas de la escritura a la vida y de ésta a la escritura.

El valor ontológico del discurso narrativo deriva de su reducción a una metáfora. El conocimiento procederá de la conversión de lo referido en discurso ficcional (ver Eakin 188). Cuando el autor emplea como base su propia existencia no debemos dudar de que su intención consista en poner orden en la misma, no solamente en su pasado, sino sobre todo, en su presente. Cuando el poder referencial traspasa el dominio de la autorreferencialidad la búsqueda de conocimiento tendrá como objetivo la conformación ontológica del propio ser. No basta con conocerse como se es, sino que importa también, y mucho, conocerse como se parece. Es decir, como se aparenta. La ontología del parecer necesita de la socialización del ser. El ser se ha de convertir en social, se debe dar a conocer para que a partir de ahí, por la proyección ajena, una vez que el ser se ha convertido en objeto, pueda entenderse como un parecer (ver Del Prado 1994, 107). Pareciera que el principal lector de muchos escritores, —dada la tendencia ontológica de su escritura— son ellos mismos, y es a ellos mismos a quienes intentan convencer tanto del valor de su escritura como del de su vida. Recordemos, si no, los continuos juicios que sobre la calidad de su escritura podemos descubrir a lo largo de sus diarios.

#### *El intertexto: la identidad en el otro*

Que la escritura supone el dominio de un conocimiento no parece ser algo cuestionable. Tan familiarizados estamos con el hecho de escribir, tan mecani-





zados están los saberes gracias a los cuales la podemos llevar a cabo que más que conocimiento podríamos entenderla como un conjunto de habilidades. Lo mismo pasaría entonces con la lectura. Casi sin querer leemos todo lo que se encuentra a nuestro camino. Por la ciudad, desde el otro lado de la luna –del coche, se entiende– nuestros ojos se encargan de descifrar, más conscientes que nosotros, gran cantidad de mensajes, que van dibujando el día a día de la colectividad en la que se desarrolla nuestra existencia. La presunción de ese mismo conocimiento nos podría llevar mucho más lejos cuando se trata de la escritura literaria. El dominio de la psicología de los personajes, la capacidad de dosificar la información, de viajar mentalmente a parajes inéditos, supone asimismo el dominio de una gran cantidad de conocimientos que han de tenerse, previamente, y que se demuestran, letra a letra, golpe a golpe, en la palabra escrita y leída. Ni qué decir tiene que con el afán experimentador de algunos de los escritores del siglo pasado y aún del presente demostramos una capacidad de tolerancia y de paciencia que ni siquiera creíamos poseer y que muchas veces no demostramos en otras dimensiones de nuestra existencia.

Con todo, tantos dominios, tantas habilidades, tantos conocimientos previos no nos deben llevar al olvido de un aspecto al que en este artículo le daremos la importancia que estamos seguros se merece: la literatura en sí misma, y también por ello la inmersión en los verdes campos de la ficción, evidencia más que la demostración de un conocimiento las ansias, –muchas veces igualmente involuntarias–, de llegar a él.

La realidad se puede mostrar en ocasiones como un enigma de imposible acceso mediante la observación directa. Sobre todo a partir del siglo xx, en muchos cuentos y novelas, la apariencia que reviste y disfraza la realidad va a ser desmantelada por medio del uso de la literatura. Se entretienen así una serie de relaciones entre literatura y realidad por medio de la intertextualidad, usando la primera como escudo para poder defenderse de la incompreensión que la segunda llega a suscitar, y de paso se reivindica, como es tan frecuente en la posmodernidad, la presencia del autor como ente organizador del discurso; pues, como advierte Jay, en la posmodernidad, “los escritores se convierten por sí mismos en temática y sujeto de sus propias obras” (17).

Si el empleo del cauce literario, el hecho de verter la realidad en el molde de la palabra literaria, supone un esfuerzo por comprenderla, el empleo del intertexto supondría un esfuerzo doble, pues a la aplicación de los afanes de escritor se suman los de su versión primera de lector.

Entendamos el intertexto como la inclusión en una obra literaria de elementos, –sean personajes, títulos, citas o argumentos– pertenecientes a otra obra, del mismo autor, –a lo que se le podría llamar autotexto–, o de autores diferentes.



La intertextualidad pertenecía hasta hace poco al ámbito de la erudición, del parecer. Consistía en la presencia de un autor al cual se citaba para dar autoridad a las afirmaciones que se mostraban en una obra cualquiera. Constituía la prueba de un saber personal que adornaba y realzaba el texto con su cita, tal como hacía Montaigne: “Sólo cito a los demás para dar más peso a lo que digo” (37). Ella es la culpable de muchos de los sentimientos contradictorios que suelen agolpar a los profesores de literatura, quienes, de tantos deseos de iluminar el sentido de un texto, de mostrar las claves sobre las cuales establecer una comprensión más perfecta de un texto cualquiera, de un autor concreto, salen del aula pensando que, una vez más, acaban de reventar un chiste. De la misma manera en que no hay nada más desilusionante que explicar el sentido de un chiste o de un juego de palabras, podríamos pensar que no hay nada peor que apuntar a las relaciones intertextuales establecidas por una red de obras literarias. Y sin embargo, esta forma de ver el fenómeno puede cambiar profundamente entendida como un camino para llegar a la presencia del autor tras el texto, pasando de la ontología del parecer a la del ser. Se trate de un intertexto voluntario o involuntario, puntual o estructural, sistemático o aleatorio, éste nunca es del todo inocente, pues detrás de él hay todo un proceso de selección, de preferencias, de lecturas e incluso de memorias subconscientes que reivindican la presencia de una figura en el discurso, como filtro organizador del mismo, al rechazar, preferir, ordenar o modificar el sentido de las fuentes en las que se ha basado: la del autor implícito o autor textual (ver Bajtín 119). No podemos negar que, en muchas ocasiones, el proceso de la intertextualización se da inconscientemente, lo cual no nos conduce a la negación de una presencia, sino a la sinceridad de la imagen del autor implícito mencionado. Éste, a veces, puede verse tentado a mostrarnos su amplio bagaje de lecturas y su amplia erudición. Su presencia será destacada, y su diseño más certero deberá descartar aquellas referencias intertextuales provocadas por la aspiración de sorprender o de causar la admiración de los lectores. Sea cual sea la intención del autor, la impresión suscitada en el lector será siempre la misma, un gesto de la presencia inequívoca del autor al otro lado del discurso. Negarlo equivale a reducir el texto a “un nudo de criptogramas de difícil comprensión, al desconocer su referente y, en esta ignorancia, parte de la intencionalidad –causas y efectos– de la escritura” (Del Prado 1994, 298).

Lo que un autor hace cuando escribe una obra literaria es establecer un diálogo con todo lo escrito anteriormente, y con todo aquello que ha leído y que, de una u otra forma, sale a flote en el momento de la escritura. De esa forma un autor y más una obra en concreto entra en la tradición por medio del diálogo que establece con ella. Con el intertexto ese diálogo se sincera y se

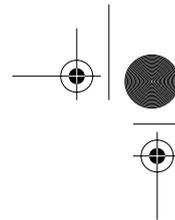


reduplica. Se sincera porque se hace patente, se reduplica porque demuestra que no surge de la nada, porque nosotros identificamos el intertexto y recuperamos el significado de toda la obra de la cual ha surgido.

Pensemos en un ejemplo literario, *La vida exagerada de Martín Romaña*, novela en la que Alfredo Bryce Echenique sicoanaliza a un *alter ego*, una versión fracasada de su vocación literaria, un Bryce Echenique que ha sido derrotado por la vida y ha terminado renunciando a su afán de ser escritor. Esta novela es la relación de los hechos que llevan a Martín Romaña a renunciar a su instinto creador y dicha renuncia queda subrayada por una menor presencia de intertextos a lo largo de la novela, toda vez que el protagonista ya ha dejado de lado sus anhelos. Pensemos en el protagonista, desesperado, a la búsqueda de su mujer por las calles del París primaveral del 68. Cuando la encuentra se siente una especie de Borges, ante un Aleph parodiado:

Vi tanto como el tipo de *El Aleph*. Vi llegar a mi ex Grupo llenecito de mujeres nuevas, jóvenes, bonitas, y sucias, todas fruto barricadensis, sin duda alguna. Vi llegar a Mocasines. Vi a Sandra ignorando por completo mi más sincera y profunda opinión acerca de los mocasines de ese tipejo, de cómo, créeme *por favor* Sandra, esos zapatos llevan de frente a secretario de ministro de cualquier régimen o algo así. Vi a Sandra escuchando la versión sobre mi cobarde negativa de lanzar un insignificante globito desde la terraza capitalista de mi departamento. Vi a Lagrimón instalándose a leer mientras empezaba a arder Troya. Vi otra vez a Mocasines difamándome. Vi a Sandra negándose a entender que ni ella era culpable de nada ni el tercer mundo tan poco complejo como eso. Vi al Grupo con el pelo muy largo y a alguno que otro de sus miembros con demasiados collares hippies como para irse de guerrillero. Vi que no veía por ninguna parte a Inés y que podía estar herida o presa. Vi que ya no daba más y que Carlos tenía prisa pero ¡espera, carajo!, porque precisamente en ese instante vi brillar la cara de Sandra al lado de una antorcha, y no muy lejos de ahí, podían encontrarse en cualquier momento, vi los mocasines de Mocasines relucientes hasta en las barricadas, carajo, ¡hay tanto imbécil en este mundo como para no ver la evidencia? Vi que ahora todos ellos se habían perdido entre la muchedumbre. Vi que no había nada que hacer aquella noche, pero cuando estaba a punto de decirle a Carlos que ya podíamos irnos, vi, sí, es ella, vi a Inés conversando alegremente con un francés. Vi que seguía conversando alegremente. Vi que no me estaba extrañando lo más mínimo [...]. Vi que si me seguía quedando esa noche terminaba sacándole cuerpos de ventaja a Otelo. Vi y vi y vi que no hay nada que hacer, Carlos, y que lo mejor era irnos a dormir y que la historia nos juzgue. (Bryce Echenique 362-363)

Lo que acabamos de leer es un intertexto paródico, aunque en el contexto en que se entabla resulte más bien una parodia no ya del aleph borgiano como de los ojos del narrador, Martín Romaña, capaz de establecer una semejanza entre la visión maravillosa –aunque cuestionada– que Borges tuvo en un determinado escalón del sótano de una casa a punto de ser derruida y la confusión de un amor ya no correspondido en medio de la turbamulta de las trincheras callejeras de París. El aleph, como objeto de revelación del conoci-



miento de todas las cosas se ha convertido en el momento en que algo, –un abandono seguro, una presunta infidelidad– es revelado del todo. Los despectivos juicios de Borges, celoso ante la relación de Beatriz Viterbo y Carlos Argentino Daneri, sobre la persona y la poesía de este último se han convertido en un rechazo absoluto ante el arribismo político que Martín Romaña focaliza en los mocasines de su supuesto rival en amores, nada más y nada menos que tratado bajo el nombre de Mocasines.

Éste no es el único intertexto que se observa, pero en este caso denuncia, mucho más que la búsqueda de una presunta distinción lograda por medio de la cita pedante, mucho más también que el sustrato de lecturas del propio autor, la intención de analizar la realidad por medio de la literatura. El narrador podía haber prescindido de la comparación implícita con el aleph, pero lo ha preferido así, basándose en el desengaño que Martín Romaña y Borges sienten por las mujeres que aman, que han preferido decantarse por otro de desiguales méritos. Obviamente, la literatura siempre ha tenido como una de sus principales funciones la de explicar la realidad. A esto, al fin y al cabo, van dirigidos muchos de los esfuerzos humanos. El empleo del intertexto delimita un uso consciente de la literatura como herramienta descifradora de aquella.

Se suele decir del intertexto puntual, como es el caso, que es más secreto, aunque no menos revelador de la presencia confidencial –o dialéctica– del autor. Una simple alusión puede ser reveladora de toda una toma de postura ideológica o estética.<sup>1</sup>

La intertextualidad supone sin duda una de las formas más evidentes de destacar la presencia del autor textual en el discurso narrativo, como ente superior que establece un diálogo entre el texto fuente y el creado por él. Por este camino no llegamos tan sólo a sus preferencias literarias como lector, sino que podemos llegar a discernir cómo haciendo de la literatura su punto de partida puede llegar a la realidad de modo más comprensible. De esta forma el diálogo es doble: de un lado el discurso propio dialoga con el apropiado; de otro, el discurso en su totalidad se enfrenta a una realidad que cuestiona o que intenta descifrar, tal como ocurre en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Si Bryce Echenique emplea el intertexto como una prueba de la agónica vocación literaria de Martín Romaña en la novela que nos habla de su exagerada vida, el otro autor peruano mencionado entreteje una serie de relaciones entre literatura y realidad por medio de la intertextualidad. Usando la primera como escudo para poder defenderse de la incompreensión que la segunda le suscita, de paso reivindica, como es tan frecuente en la posmodernidad, su presencia como ente organizador del discurso, con continuas referencias metatextuales a la escritura como medio de acceder a la realidad. En la posmodernidad, “los escritores se convierten por sí mismos en temática





y sujeto de sus propias obras” (Jay 17). Cuando el discurso fuente resulta ser propiedad del mismo autor se genera una puesta en abismo, que en el caso de Ribeyro parece más o menos nítidamente observable en algunos de sus cuentos.<sup>2</sup> Frente a eso, Bryce nos deja más bien a un personaje abismado, para quien la literatura ha ido alejándole de la vida, palpitante y caótica, de las calles parisinas.

En Ribeyro el intertexto no es ya una herramienta con la cual describir la relación que el personaje establece con el mundo, sino una huella de la presencia del autor. Un autor donde la escritura autobiográfica constituye un material fundamental con el cual diseñar su dimensión implícita, pasar su materia biográfica por el tamiz literario haciendo de la vida literatura, acarrea terminar haciendo de la literatura, su propia vida. De hecho, las manifestaciones más notorias de este mecanismo proceden del intento de interpretar la vida por medio de la literatura.<sup>3</sup> Esto, –natural en todo proceso de escritura autobiográfica–, desdobra el proceso en aquellos cuentos en que se revela de una manera consciente, configurando una red de espejos en la que la vida se refleja en la literatura biográfica y la literatura se refleja, asimismo, en la vida hecha literatura.

Un buen ejemplo de lo anterior lo constituye “Té literario”. Este cuento se basa en un autotexto solapado, sobre el cual se establece el análisis del público lector de la pequeña burguesía limeña, que Ribeyro considera como el suyo. Se narra en él la espera de un grupo de lectores, cinco mujeres, una de ellas joven –Sofía– y el resto entradas en años, y un hombre –Gastón, esposo de una de ellas y de edad madura–, y de la llegada de un escritor, Alberto Fontarabia, famoso por la última novela publicada, *Tormenta de verano*. Luego de tres horas de espera se enteran de que el escritor no podrá asistir a la velada literaria. La interpretación del cuento puede tomar distintos derroteros, y más aún cuando pensamos que Alberto Fontarabia, el escritor cuya llegada se espera, se trata en verdad de Julio Ramón Ribeyro y que su novela es un encubrimiento de *Crónica de San Gabriel* tal como él mismo lo ha revelado en alguna entrevista (ver Coaguila 232), y tal como se puede concluir con los datos facilitados por los personajes cuando hablan de la novela, que transcurre en una hacienda de la sierra peruana, donde la acción, con tintes sociales, trata en parte sobre la relación de dos adolescentes: Lucho y su prima Leticia, y donde otros personajes adultos muestran la decadencia de un microcosmos. Todos estos datos, obviamente, apuntan a *Crónica de San Gabriel*.

Esta intertextualización podría abrir caminos para interpretar el cuento como una investigación ficcional de Ribeyro sobre sus lectores. El autor se estaría preguntando sobre la identidad de sus lectores y sobre las conclusiones



a las que éstos llegan. Sin embargo, ni todos los personajes han leído la novela, ni los que lo han hecho la han llegado a entender, pues, en sus comentarios se dibuja una interpretación sesgada y, cuando menos, superficial. Para muestra, podemos apuntar que los personajes abren su tertulia literaria preguntándose sobre la paternidad del niño que Leticia ha abortado y sobre el posible amor que aquella podría sentir por su primo Lucho. Ambos hechos, que al final de la novela terminan en el terreno de la ambigüedad, resultan no obstante muy secundarios ante otros, como la disgregación de un grupo humano en el orden económico, social, familiar y sobre todo moral; o como la apertura al mundo de un adolescente limeño en un ambiente que le es extraño; o la aplicación de la percepción limeña de la realidad sobre un entorno al que no está acostumbrado.

Tras esta discusión se entabla otra que se adentra en derroteros más vanos, incluso, como el estilo del autor. Gastón, entre whisky y whiskey no abandonará el cliché de que “el estilo es el hombre”,<sup>4</sup> sin llegar a saber el significado de sus palabras. Mientras, algunas de sus contertulias se enfrascan en un debate sobre el estilo seco o poético del novelista, para terminar preguntándose sobre qué es exactamente el estilo. Podríamos pensar, llegados a este punto, que Ribeyro está ejemplificando con este cuento la gran distancia que media entre él y sus lectores, tal como la siente en una época en que ha llegado a cuestionarse el valor de su escritura.<sup>5</sup> Pese a esto, el final del cuento puede hacer cambiar los derroteros de esta interpretación. Pasadas las horas, Alberto Fontarabia no llega y Sofía, la sobrina de la anfitriona, llama por teléfono a la casa del escritor. Al hablar con él se dará cuenta de que en realidad nunca fue avisado de ese encuentro, aunque tendrá que cambiar de versión ante su tía, Adelinda, para no decepcionarla ni dejarla en evidencia ante sus amigas.

El gusto final dejado en el lector tendría que ver con el decepcionante uso que la clase burguesa hace de la literatura, uso en el sentido de que se acerca a ella con la intención de acceder a otras metas, como la notoriedad o el afán de superioridad. Adelinda había sido hasta ese momento diferente al resto de los invitados, destacando por haber conocido al escritor cuando era niño. Pero esa diferencia era tan sólo exterior, y radicaba en la cercanía especial que se le suponía no sólo con la familia de Alberto Fontarabia, sino con el propio escritor. Cuando se demuestra que esto no es así, Adelinda pasa, a ojos de su sobrina, Sofía, a ser lo que siempre fue en verdad, “una vieja más” (Ribeyro 1994, 615), como su amiga Zarela.

La estrategia narrativa, lejos de optar por un final desastroso para Adelinda, se decanta por una tragedia más íntima y personal, de la que serán conscientes, únicamente, Sofía y su tía. Esto se consigue por medio de la focalización, que oscila entre la externa del comienzo y la interna en la más





joven de los asistentes, Sofía, al final. La focalización en ella procede también de una cercanía de intereses entre la sobrina de Adelinda y el narrador, en cuanto representante del autor en el plano del relato, pues ella es la única en acercarse a una de las características del, tan discutido en el cuento, estilo de Julio Ramón Ribeyro:

Yo no creo en los novelistas que escriben poéticamente –dijo Sofía–. Al contrario, en Fontarabia hay algo un poco seco, yo diría algo como de una falta de estilo, aunque esto parezca una idiotez... (1994, 612)

Entendiendo el cuento como una crítica al uso *snob* que la burguesía limeña hace de la literatura como adorno intelectual, Ribeyro propone el cuento, una vez más, como forma de conocimiento, en este caso de las respuestas que sobre la literatura pueden hacer miembros de esa clase social.

#### *El intertexto: un reflejo en clave*

En muchas ocasiones, el proceso de la intertextualización se da inconscientemente, sincerando más aún la imagen del autor implícito. Otras veces, irresponsabilidades aparte, también se podrá comprender este mecanismo como un indicador de la erudición del autor, por lo que a veces puede dejar de señalarlos la presencia del autor en el texto.

La dimensión erudita del intertexto depende, en gran parte, del horizonte de lecturas rebasado por el lector. De esta manera, mientras que una cita alusiva a un texto de otro autor puede ser percibida por algunos lectores, y en cada caso de forma diferente, para otros puede pasar desapercibida totalmente o, lo que es peor, el diálogo establecido por medio de la intertextualidad entre el discurso y el intertexto contenido resultará incomprensible. Por medio del intertexto el discurso literario se convierte en mediador en la continua negociación entre el escritor y la realidad. De esta confrontación a veces el autor desprende signos que parece comprender, otras veces, sirve para demostrar la ineficacia de la literatura para explicar la realidad.

En una de las últimas anotaciones de su diario de escritor, Ribeyro muestra una de las ideas sobre las que con mayor insistencia ha meditado no sólo desde las páginas de sus diarios, sino también al socaire de las líneas de sus relatos, de sus otros literarios, sean personajes de novelas o cuentos, sean también aguerri-dos portavoces de carnés y anotaciones varias como Lúder: la oposición entre el espejo y el prisma como metáforas con que representar la capacidad del artista de crear otra cosa bebiendo de la realidad. Esta preocupación no es





novedad en Ribeyro, que ya la manifestó veinte años antes en un breve artículo de periódico, titulado “Del espejo de Stendhal al espejo de Proust”, y ni mucho menos es propiedad de este escritor peruano, pues Borges ya plasmó sus reflexiones sobre esto en el artículo “El espejo de mi ultra” de 1921:

Sólo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Ambas pueden existir juntas. Así, en la renovación actual literaria –esencialmente expresionista– el futurismo, con su exaltación de la objetividad cinética de nuestro siglo, representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio... (s.p.)

En aquellas circunstancias históricas, las palabras del escritor argentino flotan en un ambiente vanguardista, y sirven para poner una etiqueta más sobre uno u otro movimiento, sea el futurismo, el surrealismo, el ultraísmo, por último. Ribeyro, con metáforas como la del espejo o la del prisma, busca una idea de la literatura, de su literatura, más integradora: “El gran escritor no es el que reseña verídica, detallada y penetrantemente su existir, sino el que se convierte en el filtro, en la trama, a través de la cual pasa la realidad y se *transfigura*” (Ribeyro 1995, 107). En Ribeyro estas palabras nos llevan más o menos directamente, entre otras cosas, al conocimiento intuitivo que tenía sobre la existencia o no del autor implícito o textual. Figura anónima, callada pero no sumisa. Alguien sujeta el espejo, alguien sostiene el prisma por el que pasa la luz de la realidad, alguien lo gira o lo mueve para descomponerla o deformarla. Como sostiene Wayne Booth, tan imposible será descartar la presencia del autor dentro de un texto narrativo como descartar cualquier elemento que denuncie una evaluación de la realidad. Por ello, coincidimos con él cuando defiende que el autor puede hasta cierto punto elegir sus máscaras, pero nunca puede elegir desaparecer (ver Booth 16-19).<sup>6</sup>

El autor implícito elige, consciente o inconscientemente, lo que leemos. Lo consideramos una versión creada, literaria, ideal, del hombre real, pues es el resumen de sus propias elecciones. De hecho, cuando escribe, el autor real no crea simplemente un hombre en general, vago y sin rostro, sino una versión implícita de sí mismo, que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres, y que se puede definir como “la imagen que el lector recibe de la presencia del autor, y uno de sus efectos más importantes” (Chatman 159). En este sentido, lo debemos considerar como una versión creada, literaria y textual del hombre real. Por ello, García Landa lo llamará autor textual, prefiriendo esta denominación a la de autor implícito. Para nosotros, no obstante, ambos términos serán entendidos como sinónimos, pues, en todo caso, una obra literaria no puede estudiarse como un ente cerrado,<sup>7</sup> sobre todo cuando el sujeto como productor del discurso es observado también como pieza integrante del mismo discurso en el que, en





todo caso, el sujeto no sólo construirá un mundo como objeto, sino que también se construirá a sí mismo (ver Greimas y Courtés 89).

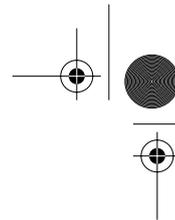
Por consiguiente, el sujeto del discurso se puede estudiar por cómo se presenta a sí mismo y como responsable del conjunto de operaciones puestas en marcha a lo largo del texto. El sujeto refleja el mundo por él creado, de la misma forma que el mundo alimenta su presencia, sustentado en que compete al análisis de la enunciación todo aquello que en el texto indica la actitud del sujeto respecto a lo enunciado.

No obstante, la importancia del espejo va más allá de la función simbólica que cumple en relación con algunos de personajes de sus narraciones. El propio escritor limeño hará de las páginas de su obra un espejo por el cual hacer desfilar diferentes momentos de su vida pasada o presente, con una clara intención ordenadora. Esta maniobra del autor delata la presencia, más allá de las restricciones marcadas por la narratología más ortodoxa, de su silueta literaria, que elige los temas, las distancias ante los personajes y sus desventuras y señala sus preocupaciones. Todo esto además se relaciona con la tendencia autobiográfica de gran parte de su producción cuentística, y que no es ajena a las novelas,<sup>8</sup> en un esfuerzo continuo por, —como él recalca—, inventar un autor a la altura de su gusto.

A lo largo de toda su obra, se va dibujando la figura del autor, haciéndose más transparente cuando sus ficciones beban del río de su vida. En su caso, el empleo de la escritura autobiográfica le permite una búsqueda tan coherente, ordenada y clara de una versión de sí mismo como lo pueda ser el mundo de las palabras.<sup>9</sup> Si la coincidencia en la identidad entre autor, narrador y protagonista soluciona un gran problema para el lector en la autobiografía convencional dando respuesta a la pregunta de *¿a quién le ha ocurrido todo esto?*, en el tema de la ficción supone, sin embargo, la formulación de la siguiente inquietud: *¿por qué lo está contando?*

En el caso de la introducción de sentencias y aforismos, estos pueden pertenecer a otro autor o a la sabiduría popular, pero pueden ser también del autor, como sentencias filosóficas del autor mismo, “llenas de sentido (la palabra incondicional, pronunciada sin reservas y sin distancias)” (Bajtín 119). Resultará viable entender la pertenencia de estos aforismos o sentencias al narrador, pero el proceso de selección, como de un modo u otro se puede sistematizar o estructurar, es pertinencia del autor implícito.<sup>10</sup>

En resumen, toda una serie de reduplicaciones, de espejos internos, de refracciones más o menos conscientes por parte del narrador y de lo narrado, una vez más nos demuestra que rara vez el escritor es capaz de salir de su propio caparazón y consagrarse plenamente a ese hipotético realismo impersonal. El juego de espejos, reflejos y destellos muestra, en última instancia, face-



tas del propio yo del narrador. De este modo, “todo relato es, pues, en mayor o menor grado, autobiográfico, por más que el narrador aborde en su obra temas que, en apariencia, resulten extraños a sus habituales inquietudes” (Del Prado 1994, 297). La puesta en abismo nos ayuda a detectar no sólo rasgos propios del autor implícito, sino también la necesidad de su comparecencia, pues este procedimiento marca la influencia que ejerce el libro sobre quien lo escribe en el transcurso de la escritura, “pues la especularización escritural se apoya en la especularización imaginaria, que es la que permite al sujeto de la escritura gozar obsesivamente de la imagen en que figura tal como desea verse: *escritor*” (Dällenbach 32). Sus relaciones con el intertexto son muy estrechas, pues en realidad, las podríamos entender como una cita de contenido, o resumen intertextual. Se trate de un autotexto o de un intertexto, el autor en todo momento estará reivindicando su labor como lector, propio o ajeno, oculto o vehemente, al igual que, como escritor, ha intentado también, por medio del ejercicio de la escritura, interpretar y, en consecuencia, leer la realidad.

## NOTAS

1. Genette considera lo que denominamos como “intertexto estructural” como un tipo de hipertextualidad, a la que llega tras un proceso de transformación. Este tipo de hipertexto, clasificado por Genette como cuarta modalidad, hace necesaria, aunque no siempre manifiesta, la relación entre el texto original y el segundo, que no sería igual sin la existencia del primero (ver 7-16).
2. El efecto inmediato de una puesta en abismo es una especie de sobrecarga semántica y el enunciado en el que se apoya la reflectividad se apoya por lo menos en dos niveles: “el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema” (Dällenbach 59).
3. La vida es importante entonces siempre y cuando tenga un sentido, pues como defiende Labrada, “la vida viene dada, lo difícil es navegar, poner rumbo, orientarse en el orden de la acción. La belleza tiene que ver con este rumbo, con el *sentido* del vivir” (16).
4. Frase que desde que fuera enunciada por vez primera por el teórico francés George Buffon (1707-1788) ha servido para apoyar múltiples y contradictorias teorías sobre el estilo literario en general o el de algún autor en particular. Aunque generalmente se emplea esta cita para avalar la idea de que el estilo es la expresión de la personalidad del autor, este naturalista francés consideraba que lo importante era el tema, no la técnica, pues escribir bien se reducía para él a pensar bien (ver Domínguez Caparrós 299).
5. Recordemos que este cuento pertenece a *Sólo para fumadores* (1987), libro posterior a *Silvio en El Rosedal* (1977), donde uno de los temas principales en el cuento del mismo nombre es el valor de su vocación como escritor.



6. Dällenbach apoya esta opinión aduciendo que para él “lo propio de todo texto consiste, al mismo tiempo, en *excluir* a su productor empírico y en *incluir*, en el lugar de este sujeto expulsado, a un sujeto sin más contenido que la enunciación que vehicula (95).
7. Pues, tal como defienden Lozano y otros, “aproximarse al discurso como objeto supone postular un sujeto productor y una relación dialógica locutor-interlocutor (autor-lector, etc.)” (Lozano, Peñamarín y Abril 89).
8. Los esfuerzos destinados por Julio Ramón Ribeyro a la publicación de material autobiográfico, como las cartas dirigidas a su hermano Juan Antonio, los apuntes de sus *Prosas apátridas*, sus *Dichos de Lúder* o sus diarios, publicados bajo el título de *La tentación del fracaso*, y que contienen las anotaciones realizadas hasta 1978, no tienen porqué guiar nuestra atención fuera de sus cuentos y novelas, donde aparecen, transmutadas por los resortes de la ficción, muchas de las anécdotas registradas en sus obras más referenciales.
9. Si tradicionalmente se ha entendido la biografía como un intento de recoger la vida realizada, la escritura autobiográfica supone la realización de la vida en el ejercicio de escribir (ver Jay, 22-23).
10. Sobre todo cuando, como es frecuente, obras del mismo autor usan las mismas expresiones, o incluso citan expresiones que haya podido inventar el autor. En este caso, la presencia de estos intertextos se convierte en un autotexto.

#### OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Gredos, 1986.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. y trad. Valentín García Yebra. Madrid: Espasa Calpe, 1974.
- Bajtín, Mijaíl M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974.
- Borges, Jorge Luis. “Anatomía de mi Ultra”. *Ultra* 11 (20 mayo 1921): s.p.
- Bryce Echenique, Alfredo. *La vida exagerada de Martín Romaña: cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*. Lima: PEISA, 2001.
- Coaguila, Jorge. *Las respuestas del mudo*. Lima: Jaime Campodónico, 1998.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1990.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- Del Prado Biezma, Francisco Javier. “La muerte del autor, un problema: ¿Qué hacemos con el falso cadáver?”. *Autor y texto: fragmentos de una presencia*. Ed. Ángeles Sirvent, Josefina Bueno y Silvia Caporale. Barcelona: PPU, 1996. 23-47.
- . Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1994.
- Domínguez Caparrós, José. *Crítica literaria*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1989.



- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtes. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982.
- Jay, Paul. *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la Posmodernidad: representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes*. Madrid: Megazul-Endymion, 1993.
- Labrada, María Antonia. *Estética*. Pamplona: EUNSA, 1998.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. *Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *Historia del espejo*. Barcelona: Herder, 1996.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos completos*. Trad. María Dolores Picazo. Madrid: Cátedra, 2003.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Crónica de San Gabriel*. Lima: Tawantisuyu, 1960.
- . *La caza sutil*. Lima: Milla Batres, 1976.
- . *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- . *Sólo para fumadores (cuentos)*. Lima: El Barranco, 1987.
- . *Dichos de Lúder. Presentados por Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Jaime Campodónico, 1989.
- . *Cuentos Completos (1952-1994)*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *La tentación del fracaso III: diario personal 1975-1978*. Lima: Jaime Campodónico, 1995.
- Sábato, Ernesto. *La resistencia*. Barcelona: Seix Barral, 2000.