

quedado recortada absurdamente. Con todo, parece inevitable reafirmarse en que estamos ante un texto que delinea por primera vez las líneas maestras de uno de los poetas más prestigiosos de la literatura chilena contemporánea.

Javier de Navascués  
Universidad de Navarra

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica-Fondo de Cultura Económica, 2002. 254 pp. (ISBN: 9972-42-468-5).

VALERO JUAN, Eva María. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2003. 303 pp. (ISBN: 84-7908-728-5).

A pesar del merecido prestigio de que goza entre tantos lectores, la figura de Ribeyro no ha tenido una recepción crítica que justifique su valía literaria. Dos estudios recientes vienen a rellenar lagunas importantes y a asentar el lugar que debe tener dentro del canon del cuento hispanoamericano.

El primero de ellos, *El perfil de la palabra* de Peter Elmore, es el primer estudio que enjuicia la obra íntegra de Ribeyro en toda su variedad genérica. Hasta ahora las monografías más extensas se habían ceñido a algunos aspectos parciales o se habían centrado en su narrativa, preferentemente cuentística.

Para ello se sigue la trayectoria de sus libros desde sus comienzos hasta el final de *Relatos santacrucinos* (1994). El itinerario elegido tiene el riesgo de la dispersión que supone todo análisis de una obra tan extensa como la de Ribeyro. Sin embargo, podemos detectar algunas claves esenciales: "A lo largo de los cuentos y las crónicas aparecen, recurrentes, los temas de la disminución y la pérdida: el discurso y el mundo representado suelen dar cuenta del vacío y la carencia, que son las condiciones existenciales más relevantes en la obra del autor de *La palabra del mudo*" (246). Se concilian así las nostálgicas historias del Miraflores de los años cuarenta y la denuncia social de los desposeídos, el aislamiento de los emigrantes peruanos en Europa y los relatos de familias venidas a menos. Asimismo, son tres las "columnas" en las que se encajarían los temas fundamentales del Ribeyro cuentista: el realismo crítico con atención central en el mundo de los marginales, la atención por la narración autobiográfica y la "desrealización" del mundo objetivo a través del humor y la fantasía (54).

A partir de estas ideas sustanciales se puede avanzar en la trayectoria dibujada por el estudio, que va subrayando su distancia de lecturas sociologizantes (*Crónica de San Gabriel* es un *Bildungsroman* antes que una denuncia de la oligarquía rural, por ejemplo) y desarrolla algunas ideas centrales para los diferentes jalones literarios de Ribeyro. Así, por ejemplo, en *Las botellas y los hombres* y *Tres historias sublevantes*, el mundo de la familia y el del trabajo son los que están preferentemente marcados

por la carencia, mientras que en las siguientes (*Los cautivos* y *El próximo mes me niveló*) es el conocimiento de sí el que va unido a la misma sensación de pérdida o disminución. El vuelco hacia el pasado personal, el entorno del escritor y el desciframiento frustrado de los códigos caracterizan a las últimas colecciones de cuentos: *Silvio en El Rosedal*, *Sólo para fumadores* y *Relatos santacrucinos*.

Un timbre distintivo del estudio de Elmore reside en las relaciones que se establecen entre Ribeyro y algunos autores del realismo decimonónico: Zola, Balzac, Flaubert, Turgueniev, Tolstoy... Es lo que sucede con el tema de la decadencia familiar, por ejemplo (80), o con la presencia de *El spleen de París* en las *Prosas apátridas* (149-52). Sin embargo, el realismo ribeyriano no es mimético, "pues no se limita a la asimilación creativa del realismo francés o ruso del siglo XIX" (85). Si esto es indudable (basta pensar en el valor que otorga a lo no dicho, a la sugerencia, en la poética del escritor), puede echarse en falta, no obstante, explicar mejor cuáles son las fuentes ideológicas principales de donde bebe Ribeyro. De todas formas, tiene mucha razón Elmore al precisar que "es fácil, pero simplista, enrollar a Ribeyro en las filas postmodernas argumentando que —como Lyotard o Baudillard— se distancia de cualquier expectativa utópica", y que "el Ribeyro de *Prosas apátridas* pertenece a un linaje humanista y liberal que vindica sus credenciales laicas, librepensadoras, a la vez que rechaza las pretensiones universales de los totalitarismos modernos" (156). Es una manera de centrar un debate antes de calificar a la ligera a un escritor de postmoderno.

Resultaría demasiado largo exponer los muchos pasajes en donde se comentan con brillantez cuentos, novelas, prosas dispersas y piezas de teatro. Por su novedad, pueden recomendarse los capítulos referidos a la escritura autobiográfica, o aquellas páginas dedicadas a analizar relatos tan inclasificables como *Sólo para fumadores*, manifiesto hedónico y metáfora de lo efímero de cualquier significado (232). Por último, a las virtudes mencionadas del estudio de Elmore hay que añadir otra más que resulta un poco extraña entre la crítica latinoamericanista actual: *El perfil de la palabra* es un libro muy bellamente escrito.

Por su parte, la monografía de Eva Valero supone una sólida contribución desde un enfoque poco transitado por la crítica ribeyriana: el análisis espacial. Tomando como punto de partida la idea decimonónica inspirada por Amiel y expresada por Georges Rodenbach, de que "la ciudad es un estado de ánimo", se impone un exhaustivo repaso a las multiformes imágenes de las metrópolis en los cuentos, novelas y diarios de Ribeyro. Lima, por supuesto, ocupa la mayor parte de las páginas y es emblema de toda América Latina, según explícito deseo del escritor. Se trata, ante todo, de una "ciudad invisible", sin rasgos históricos o paisajísticos que la singularicen del resto de las grandes capitales latinoamericanas. La ausencia de descripciones vendría a mostrar la apática y mediocre realidad de sus habitantes, además de revelar un programa estético que intenta sugerir más que expresar directamente su crítica a la sociedad industrial (66-67). Esta Lima invisible tiene dos vertientes: una que hace referencia al presente deshumanizador y otra que se sitúa en el pasado y debe adivinarse a través de

“signos que remiten a la antigua geografía urbana y que vertebran un espacio de oposición y crítica” (73). Aquí comparece otro Ribeyro más nostálgico, perceptible ya en sus primeros cuentos y que triunfa plenamente en los últimos, en sus maduros *Relatos santacrucinos*. Sin que la tesis pierda en absoluto validez, pienso que debe precisarse más la referencia a una “ciudad invisible” en Ribeyro, ya que sí se pueden rastrear algunas descripciones muy minuciosas en sus novelas limeñas (por ejemplo, la mansión de Villa Dolores en *Cambio de guardia*), lo cual puede justificarse como un registro más acorde con el género literario utilizado. Por otra parte, la etiqueta de “invisible” puede resultar algo confusa si la tomamos desde el punto de vista de la recepción: quizá esa Lima de abundantes referencias geográficas al barrio de Miraflores no sea tan invisible para un lector limeño. No hay más que pensar en las numerosas referencias a los ficus de la avenida Pardo, tan presentes en tantas historias limeñas de Ribeyro. La “visibilidad” del texto es un término demasiado próximo a la recepción y, por tanto, puede admitir muchas matizaciones.

El segundo capítulo del libro está dedicado al paisanaje urbano, marcado por la marginalidad social. Debe añadirse que ese mundo de desarraigados y desposeídos no sólo incluye a las capas inferiores de la sociedad, sino que en su mayoría está poblado por seres procedentes de la clase media. Como agudamente observa Valero, también deben añadirse otros elementos que ven amenazada su situación de privilegio, a través del tema de la invasión del espacio propio (96, n. 38). Asimismo, no deja de anotar en otro epígrafe bien sugerente, el papel de *flâneur* que adoptan muchos personajes ante la ciudad. El paseante ribeyriano vaga y divaga en medio de la multitud y traza de esa forma un símbolo de su propia inestabilidad existencial. El contraste con las *flâneries* de Baudelaire y Borges es sumamente interesante (139-43).

Un lugar aparte merecen las historias ubicadas en Europa. En sus cuentos europeos, el escritor reelabora la ciudad limeña atravesada por el recuerdo: el mismo vacío, las mismas existencias derrotadas y marginales. En cuentos como “Papeles pintados” o “Bárbara” nos encontramos con un desenlace semejante a otros relatos ubicados en América: los objetos portadores de ilusión carecen de un mensaje revelador (174-75). Varsovia, Madrid, Frankfurt son algunas de esas ciudades, pero es sobre todo París la que mejor condensa las significaciones negativas de los cuentos europeos. A este respecto, aunque la bibliografía manejada en el libro es exhaustiva e impecable, debo decir que echo en falta algún estudio de conjunto sobre la ciudad de París en las letras hispanoamericanas, sobre todo el excelente de Julie Jones, en donde se dedica, precisamente, un capítulo a uno de los mejores cuentos de Ribeyro, “La juventud de la otra ribera”.

Otra modalidad urbana de interés es la *ciudad muerta*, caracterizada por el silencio como elemento permanente del paisaje urbano y la presencia secreta de la muerte en la trama (195). Dos relatos atestiguan esta imagen, asociada a la ciudad provinciana. “Los jacarandás”, ambientado en Ayacucho, y “La piedra que gira”, en Vézelay.

El último capítulo se encarga de mostrar la búsqueda de la propia identidad urbana a través de la dialéctica de viajes centrípetos y centrífugos, a partir del modelo

de Fernando Aínsa. Así se analizan algunos cuentos fundamentales como “*Terra incognita*”, “Por las azoteas”, “La juventud en la otra ribera” o “La casa en la playa”.

Desde luego tiene razón la autora en subrayar el carácter central que para Ribeyro tiene el espacio urbano: “Aunque en ocasiones las historias ficcionalizadas en sus cuentos transcurren en lugares míticos de la naturaleza, la imagen esencial que se dibuja en el fondo de la escena es siempre la ciudad, referente del que emana una teoría vital” (25). Así es, en efecto, como puede interpretarse un cuento vertebrador del mundo ideológico y simbólico de Ribeyro como es *Silvio en El Rosedal*. El excelente análisis dedicado a este relato al final del libro (257-81) viene a confirmar que, a pesar del espacio bucólico en el que se asienta la acción, sólo puede comprenderse la actitud del protagonista mediante la referencia al paraíso perdido de una niñez urbana. Además, el enigma indescifrable del rosedal, eje del cuento y de toda la obra de Ribeyro, tiene un correlato con la perplejidad existencial de los protagonistas de los relatos urbanos y la ausencia de mensajes que encierran estas mismas historias.

Tanto el libro de Elmore como el de Valero, desde perspectivas y métodos diferentes han coincidido en tratar por primera vez la obra de Ribeyro en su totalidad genérica. A partir de una mirada diacrónica el primero y otra temática el segundo, los dos constituyen un gran paso adelante en el conocimiento de la obra de uno de los maestros del relato breve del siglo XX.

Javiér de Navascués  
Universidad de Navarra

SUÁREZ, Juan Luis. *El escenario de la imaginación: Calderón en su teatro*. Anejos de *Rilce*, 42. Pamplona: Eunsa, 2002. 243 pp. (ISBN: 84-313-1983-6)

Es indudable la importancia que desempeña la imaginación del espectador en la puesta en escena del teatro, no sólo en el caso de Calderón de la Barca, sino de todo el Siglo de Oro en general. Hay numerosos estudios acerca de la escenografía del teatro de Calderón, pero el trabajo que ahora nos ofrece Juan Luis Suárez es un estudio exhaustivo y exclusivo de uno de los aspectos fundamentales de la estética y representación teatral calderoniana como es la imaginación.

El libro se estructura en cinco capítulos. Suárez empieza su estudio (primer capítulo) con una exploración de la relación entre imaginación y teoría dramática, examinando las ideas de López Pinciano y las de Bances Candamo. Además expone los distintos significados de la palabra *imaginación* a lo largo de la historia para poder establecer las bases de su estudio. Procede después a la ilustración de la experimentación de Calderón con la imaginación en distintas obras de teatro. En la comedia *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, por ejemplo, Calderón deja a sus personajes elaborar en su imaginación sus ideas de amores y celos debido a la situación de falta de información y comunicación que existe entre ellos, todo ello sometido a la presión del honor. En muchos casos los personajes utilizan la palabra *imaginación*