Los mecanismos de la ambigüedad: La juventud en la otra ribera de Julio Ramón Ribeyro

Wolfgang A. Luchting

Este relato de Julio Ramón Ribeyro¹ es notable por dos fenómenos muy poco comunes en

- a) la obra del autor hasta hoy,
- b) la literatura hispanoamericana en general.

Respecto al segundo fenómeno —el que el tema de un relato escrito por un autor latinoamericano sea henry-jamesiano: las peripecias (aquí trágicas) de un (sur) americano inocente en una Europa corrupta— me he ocupado de sus ramificaciones etnoculturales en otra oportunidad.²

¹ Manejo de la primera edición (Lima: Mosca Azul Editores, 1973). Todas las referencias de página en el texto se refieren a ella. Por uno de aquellos descuidos editoriales peruanos, la carátula de esta edición trae el título escrito de la siguiente manera: "La juventud en la otra rívera". — El diseño gráfico de la portada es interesante: en el centro, verticalmente, se yergue lo que parece ser una probeta, coronada por un ramo de rosas entretreído con tallos espinosos. El interior de la probeta es dividido por dos tipos de paisaje en la parte central: una costa llana separada por agua de una costa probablemente andina (montañas). Delante de la costa llana (presumiblemente francesa) se encuentra la superficie de un área de agua: ¿el océano? Al borde de la costa llana (en la ribera, precisamente) está parado un hombre con anteojos, corbata ancha, camisa blanca, pero vestido del torso para abajo en una especie de piel que le alcanza hasta las rodillas. Está descalzo. Este hombre se refleja en la superficie del agua (la mitad inferior del tubo), pero como esqueleto, y de cabeza, en exactamente la misma pose que el original. No me es clara la implícita alusión al motivo narcisista. La otra ribera, aquí, sin embargo, es unívocamente representado como la muerte. No se da el nombre del artista.

² "¿Un Henry James peruano?" (Lima: *El Comercio*, Suplemento Dominical, 2.12.1973) y, bajo el mismo título pero con revisiones en el texto, en *Chasqui* (Massachusetts: vol. iv/3, May 1975), pp. 63-67.

Aquí sólo falta destacar que, se diría ineluctablemente, ese tema trajo consigo para Ribeyro la necesidad de emplear en *La juventud* la técnica de la ambigüedad, o sea, la técnica por la que es famoso Henry James.

En este empleo reside el otro fenómeno poco común en la obra de Ribeyro: hasta ahora ésta casi nunca se ha caracterizado por ninguna clase de ambigüedad. Al contrario, más de una vez se le ha reprochado cierta tendencia a cierta superflua explicitéza.³ Lo que es más, un estudio atento del relato permite la aserción de que, hasta ya muy avanzado, éste virtualmente se centra en el problema epistemológico que acarrea el fenómeno de la ambigüedad para todo ser humano que busque orientarse en la vida. ¡Cuánto más si se encuentra en una situación cuya *conditio sine qua non* es la ambigüedad! A saber, la situación de un forastero, de un extranjero, específicamente la de un peruano en París.

Sinopsis: El "doctor en educación", Plácido Huamán, es enviado por sus jefes a Europa a fin de participar en un congreso. Hace escala en París y conoce a la proverbial joven francesa que se "deja levantar". Ella y sus cómplices emprenden cada vez más complicadas maniobras para despojar al doctor de sus dólares, cheques via-

³ Ribeyro es consciente de este defecto: en varias cartas y en conversaciones conmigo lo ha admitido, excusándolo generalmente mediante su deseo de tener también un efecto didáctico con sus cuentos. En *Juventud*, la explicitéza estorba sobre todo en la página 51, primero y segundo párrafo, en los que las siguientes líneas sobran: "y al tomar . . ." hasta " . . . robados" y "Allí explicó . . ." hasta " . . . travellers" cambiando lo que sigue a "hizo anular los cheques" y "un nuevo talonario". Hay algunos pasajes tachables más.

jeros y efectivo, afanes que Huamán descubre muy tarde. A pesar de ello sigue con la joven, Solange, llegando a ser victimado en la última página.

Va de suyo que este tema atrajo a Ribeyro (o “lo escogió a él”, por decirlo así) debido a más de veinte años de sus propias experiencias: él lleva igual número de años en París.⁴

La ambigüedad se le presenta al lector a partir de las primeras líneas:

No eran ruiseñores ni alondras, sino una pobre paloma otoñal que se espulgaba en el alféizar de la ventana. El doctor . . . la vio desde la cama mover la ágil cabeza y enterrar su pico en su pechuga (p. 7).⁵

En la cama con el educador está Solange, aquella “mujer” que “es la desolación del justo”, es decir, de Plácido, como reza el epígrafe del relato, frase que Ribeyro tomó prestada de Proudhon.

La escena en el alféizar se descubre pronto como un *leitmotiv*, pues se la describe con pocas variaciones un total de cuatro veces, de las cuales las primeras tres devuelven al lector a la situación narrativa inicial del relato, cada vez después de un *flashback* que narra las andanzas del doctor durante cada uno de los tres días pre-

⁴ “La base real del cuento existe y es algo que le ocurrió a un amigo de Hernado Cortés [actor y dramaturgo peruano] que vino por primera vez a París de paso. Prácticamente todo está tomado de la realidad, salvo el fin dramático. Este señor conoció a una francesita que lo abordó en la calle, se enamoró de ella, la invitó, le hizo regalos. Ella le prestó un cuarto, le propuso ir a Versalles. A su regreso le habían robado todo. Luego le presentó a sus amigos, que quisieron venderle cuadros pésimos. Lo de la fiesta en la casa de Petrus Borel también es cierto. Quienes le habían robado sus maletas y sus *travellers* querían sacarle su firma y se valieron de ese engaño para obtenerla. En fin, el tipo terminó por darse cuenta que había caído en manos de una pequeña banda de ladronzuelos y se fue de París” (carta, 16.4.75).

⁵ Nótese el doble empleo del posesivo “su” —el más ambiguo de la lengua española, por corresponder a las tres terceras personas del singular, a la segunda (Ud.) y la tercera del plural—, tanto en “su pico” como en “su pechuga”. Uno de los dos posesivos sobra. ¿Por qué no “su cabeza”? Es posible que exista aquí una influencia del francés. En todo caso, si se consideran las posibilidades semánticas del término “pico” la alusión —si eliminamos la “su” de “su pico”— se abre a una dimensión sexual, sobre la que se conjetura más adelante en el texto principal.

vios a esa situación inicial.⁶ La segunda vez la escena reza así:

No era ninguna ave romántica, sino un pájaro ávido, glotón, soso y, mirándolo bien, más bien antipático, el que continuaba espulgándose al sol, en el alféizar de la ventana (p. 10).

Y la tercera, así:

No era pues ave cantora ni pájaro agorero lo que el doctor Huamán veía en la ventana, sino un pichón pulguiento que levantaba vuelo hacia el tejado vecino donde se soleaba el resto de su tribu (p. 21).

Llamo ambiguo este *leitmotiv* porque, a pesar de ser insistente y, como se verá, concluyente (en su última recurrencia, la más parca de las cuatro), es difícil a primera vista evaluar su valor simbólico, descubrir sus alusiones: ¿se refiere a Solange (y “el resto de su tribu”)? ¿O a Huamán mismo? Una tercera posibilidad sería ver las palabras “paloma” y “pájaro” en la dimensión semántica sexual, o sea, como el falo “ávido” del doctor en educación. Esto no es tan abstruso como acaso parezca, pues en la página 43 del relato Ribeyro mismo establece la asociación “ave”-“falo” al escribir, cuando uno de los pillos ejecuta un baile con una cimitarra, en estado desnudo, “Finalmente su calzoncillo blanco aleteó como una paloma guerrera dejando al vivo” el falo del pillo (mi subrayado).

Se ofrecen argumentos suficientes para cada una de estas tres interpretaciones. Por ejemplo: Plácido es “un hombre que pasaba los cincuenta años y que había hecho escala en París sin otra intención que visitar algunos museos, comprar cartas postales y regalarse en Pigalle con alguna fornicación venal” (p. 7). Es él mismo pues una pobre paloma otoñal, que, al conocer a Solange y amistar y acostarse con ella, se está “espulgando”; y esto último en la ventana que da a una vida (París, Francia, Europa) que él se imagina, durante algunos días, licenciada, erótica, aventurera, ligeramente “sucia” en una palabra: “parisiense”. Su noche con Solange no le ha traído ni ruiseñores ni alondras, tampoco ninguna de las otras aves que Ribeyro le hace ver desde la cama en

⁶ Ver Nota 5.

su cuartucho ("*nido* de amor"), y no se las ha traído porque su "juventud está ya en la otra ribera" (p. 9). Sin embargo, Huamán experimentó esta aventura de tal manera que "él [la] inscribía ya . . . en las páginas de oro de su vida" (p. 7). El doctor incluso ni siquiera "veía" un "ave agorera" en el alféizar, pues aún sólo ve "claro", nada le parece ambiguo; aún no sabe que, metafóricamente, su suerte trágica está ya echada cuando el pichón pulguiento, cual un suicida y apasionado fornicador, comienza a "mover la ágil cabeza y enterrar su pico en su pechuga" (p. 7) —siempre suponiendo que las dos *su* se refieren, en el plano metafórico, a la paloma—⁷ y la entierra y mueve en Solange, "ávido glotón, soso y . . . antipático" (p. 10). Por otra parte, "el resto de la tribu" hacia la que vuela el pichón, ¿simboliza, anticipadamente, a los antepasados de Plácido, con quienes habrá de reunirse, como consecuencia de su aventura, en la *cuarta* escena pajarera en la última página del relato, escena que ahora queda lejos de una ventana?

Pero digamos que la ornitología aluda a Solange: un similar número de referencias y alusiones comprobatorias podrían aducirse. Por ejemplo, en la página 46, Ribeyro la asocia expresamente con lo "otoñal": "se convirtió en una palomita golosa, *otoñal*" (mi énfasis), y esto mientras Solange se arrellanó "entre las piernas del doctor, ronroneó, guiñó los ojos". Lo difícil de esta asociación está en que Solange no tiene nada de otoñal, es una mujer joven. Sin embargo, aun como tal, tiene un carácter y hasta la apariencia de un ave pulguienta: "con sus bluejeans manchados de pintura" (p. 8); además, Solange tiene la costumbre de comerse las uñas a cada rato; es una pillita algo indecisa, en todo caso un "pichón" que a lo largo del relato, otra vez metafóricamente, vuelve y vuelve a "levantar vuelo hacia . . . el resto de [su] tribu" (p. 21), es decir hacia sus compinches afanosos de "espulgar" al doctor Plácido Huamán. Las pulgas, claro, pueden así simbolizar los defectos en el carácter de Solange: aun "espulgándose", no logrará deshacerse de ellas, como Ribeyro muestra a través de toda *La juventud*.

⁷ Larousse: "ave agorera: Que predice males o desdichas".

Con la cuarta vez que se da el *leitmotiv*, en las últimas líneas del relato, se confirma la ambigüedad de la escena ornitológica: aparentemente herido a muerte, Plácido "aún se agitó [como la paloma] tratando de *ver algo más* [¡ahora sí!] de la tarde que se iba y vio las hojas de los árboles que caían y *esta vez sí ruiñesores y alondras que volaban*" (p. 63; mis subrayados). Que "volaban" ¿*alejándose*? ¿O volaban de un lado a otro, acaso en una secuencia paradisiaca como Walt Disney la fabricaría? Este final, ¿representa un consuelo *in extremis* para el doctor? ¿Es una alucinación? ¿O es que le parece a Huamán que en éste, presumiblemente último momento de su vida, que al morir vive una gesta romántica o ve su aventura parisiense como tal *precisamente por morir "por amor"*? Dudo que Ribeyro, en esta escena, haya visto las aves como símbolos cristianos. Ciertamente, no se lo merecería la paloma del relato. En todo caso, Ribeyro ya no emplea la paloma o el pichón en esta última escena: están muertos en todas sus acepciones semánticas. Aun así, ¿por qué "sí" hay ruiñesores y alondras en "esta [cuarta] vez"? Una mirada a los artículos relevantes en el *Diccionario de símbolos* de J. E. Cirlot, nos aclara, sin sorprendernos, que las aves en general tienden a ser símbolos de una espiritualización: "Cada ser alado es simbólico de la espiritualización" (p. 25; ésta y las siguientes son traducciones mías del inglés); "la idea del alma como ave . . . no implica de por sí que el alma sea buena"; y —las ambigüedades aumentan aun en este contexto— "Según Loeffler, el ave, como el pez, originalmente significaba un símbolo fálico . . . empero, [también] sugiriendo sublimación y espiritualización"; o "el ave puede representar asimismo la metamorfosis de un/a amante" (p. 28).

¿O debemos conjeturar que la paloma en las primeras escenas sí aludía a Solange, y que por esto ahora que ha traicionado a Huamán definitiva, decisivamente, su símbolo correlativo ha desaparecido del conjunto *leitmotivico*, quedándole al doctor tan sólo los restos románticos de su aventura, por él imaginada también sentimentalmente?

En fin, el por qué de la aparición por fin de los ruiñesores y alondras, que se hicieron esperar tanto, se contestará probablemente por el valor intrínseco de un sím-

bolo literario: tiende a comprender todo un abanico de cargas simbólicas.

Refiéranse las escenas, todas o en proporción variable, a Solange o a Plácido, o incluso al sexo en general, permanece una cualidad en ellas que a su vez enfatiza ciertos elementos de la ambigüedad general del simbólico cuarteto ornitológico: cada una de las escenas exuda (o, en el caso de la cuarta: presupone) una ligera suciedad, algo impuro, infeccioso y hasta vagamente siniestro. Ribeyro consigue este efecto —al que siempre hay que ver en el contexto de una aventura potencialmente amorosa— al proceder de la siguiente manera: mediante

- 1) (en la escena 1) una yuxtaposición: "ruiseñor", "alondras", contra: "paloma", "otoñal" y "pobre", agregando el verbo "enterrar";
- 2) otra yuxtaposición: "ave romántica" contra: "ninguna" "pájaro", "ávido, soso . . . mirándolo bien, más bien antipático" y contra: "espulgándose";
- 3) refuerzo: aquí Ribeyro injerta (tal como bajo (1) agregó "enterrar") un término ligeramente siniestro: "pájaro agorero"⁸ adjetivo cuya carga el autor ahora subraya con la repetición de "pichón pulguento" (todos los subrayados me pertenecen).

Y vagamente agorera, ligeramente siniestra, "desestabilizadora" de la mente del lector, es toda la historia de Plácido y Solange, si bien los lectores nos damos cuenta de todo mucho más temprano que el no muy astuto doctor. La semana en París de Huamán es una historia sucia; su víctima es él (ayudado en la victimación, como veremos, por un elemento más: un cierto fatalismo del doctor, por lo cual su sacrificio no se debe solamente a la trampa construida para él por el elenco de pillos).

Frente a esta historia de Plácido y sus antagonistas, "los malos" se yergue un emblema ornitológico más. De nuevo, las asociaciones síquicas que el emblema conlleva, Ribeyro las ha decantado por medio del proceso de la yuxtaposición y del refuerzo. Me refiero al nombre y apellido del doctor: Plácido Huamán. *Plácido*: no requiere comentarios (a no ser que querramos ver la placidez como consecuencia de un cierto fatalismo, tema

⁸ "Wamán Puma tells us that he is the falcon (Waman) and the lion (Puma): Rolena Adorno in *Review* 28 (New York: January-April 1981), p. 14.

sobre el que volveré); además, *Juventud* confirma plenamente en su decurso —y su "discurso", si se quiere— que el educador (que resulta *educando* en el relato) es fácil de complacer y de placer. Acaso, a ello se deba la poca circunspección que Plácido muestra en el ambiente parisiense tan extraño para él. Es muy diferente la situación respecto a *Huamán*: según entre otros, Huamán Poma de Ayala ("espulgado" por los europeos sin ir a Europa), esta palabra quechua quiere decir "halcón".⁹ No sé si Ribeyro sabía esto, si bien es de suponer que sí, puesto que es llamativo el que el apellido encuadre tan bien en la proyección que, vimos, permiten las escenas ornitológicas, pues las refuerza. Las ramificaciones de apellido y nombre me parecen demasiado obvias como para necesitar que se las investigue aquí. Además, a medida que siga este estudio, se ofrecerán dimensiones suficientes para elucidar aún más la naturaleza ambigua incluso del nombre del protagonista.

La ambigüedad *leitmotivica* investigada hasta ahora, se diferencia marcadamente de la que caracteriza la acción propiamente dicha del relato. Las cuatro escenas ornitológicas pueden llamarse funcionales dentro de un marco poético, alusivo, decorativo; aquellas que constituyen las sucesivas fases del desarrollo de la fábula del relato son funcionales estrictamente en la dimensión narratológica. Sirven para contarnos a los lectores las aventuras parisienses de Huamán y su desenlace, si bien esas escenas funcionales no le cuentan nada a Huamán mismo; por lo menos no hasta bien avanzado el relato. En esto último, claro está, reside una parte de la ambigüedad central de *La juventud*.

La fábula predominante del relato es, por supuesto, la lenta sucesión de los cada vez más extremos intentos por parte de los pillos de despojar a Huamán de sus posesiones, principalmente sus dólares; y es la despaciosa toma de conciencia de todo ello por parte de Huamán. Esta intriga se desdobra así en dos hebras narrativas:

⁹ Para Ribeyro, estas palabras de Solange representan un comentario sardónico sobre los franceses entre quienes el autor viene viviendo desde hace tantos años: hasta los pillos, aquí representados por su pilla, no pueden dejar de *faire des économies*, incluso con el dinero ajeno; peor: también con el que piensan robarse. *Touchez pas au grisbi!*

- 1) las peripecias turísticas de Huamán, solo o en compañía, primero, de Solange y, luego, de un número creciente de pillos;
- 2) las actividades del grupo de pillos, al ver ellos cada una de sus maniobras frustrándose o frustrada.

Estas dos hebras permiten la creación de una tercera historia,

- 3) la de Solange, quien en cierto grado también resulta ser víctima, al verse hundida cada vez más, y de manera más peligrosa para ella, en los afanes criminales de "la tribu" sin lograr o animarse a querer, retirarse de ellos. Esta historia se hilvana a través de las hebras (1) y (2), es decir: se puede desglosar tanto de las acciones o actividades de Solange frente a su propio grupo como de aquellas vis-à-vis Huamán.

Finalmente, hay, en lo que a la intriga principal se refiere (pues habría aún historias menores, pero se alejan demasiado de la predominante):

- 4) la historia de Jean-Luc y la "niña", durante la fiesta de Borel, "historia" brevísima, que sirve (a) para avanzar la fábula principal (los dos estaban "apartados del tema principal y diríase en otro espacio, como una cita angular en el cuadro de un pintor renacentista"; p. 43), y sirve (b) como relieve positivo a la banda de ladrones: los dos son jóvenes, clase de gente que siempre recibe la simpatía de Ribeyro (si no son malcriados). La exigencia narrativa que los dos jóvenes satisfacen es aquella de ser la prueba para Huamán de que "Hay algo en todo esto [la fiesta] que no me convence" (p. 48):

En la fiesta de Borel se les ofrece a Plácido y Solange "ir al cuarto" siguiendo el ejemplo de algunos de los otros pillos fiesteros, que aparentan haberse retirado por parejas a sus cuartos. Pero el doctor cree "que mejor vamos a casa" (p. 47), pues ha visto, regresando del baño, que "sólo el cuarto que presumiblemente ocupaban Jean-Luc y la niña estaba oscuro" (ibid.) y que en los otros cuartos "en lugar del cuadro obscuro que esperaba" Huamán, los organistas supuestos están, vestidos, bostezando, mirando por la ventana, ordenando papeles o arreglándose las trenzas (pp. 46-47). Otro intento fracasado de la cofradía de apoderarse de los dólares de Plácido: éste no quiere desvestirse ya. Y es en su saco que están los dólares en efectivo.

Hay una historia más, pero es una que se inventa *intra fábula*, aquélla sobre la "hija del doctor Dumesnil" (pp. 48 y ss.), cuento que sirve para sonsacarle su firma a Huamán, para falsificarla luego en sus cheques

de viajero (que le han robado con anterioridad): Ya dije que el doctor en educación no es muy listo, el mayor defecto de todo el relato, pues le resta verosimilitud.

En última instancia, el relato entero se basa en que, exceptuando al protagonista, todo el mundo está contando cuentos . . . *precisamente al protagonista*. Pero no se deben confundir estas historias *intra fábula*, que son contingentes del "plot" principal, carne en el esqueleto estructurante del relato, por decirlo así; no se deben confundir con las historias Uno, Dos, Tres y Cuatro. Estas son los soportes narrativos, esenciales u ocasionales, de *La juventud en la otra ribera*. Más importante es que Uno, Dos, Tres, y en mínimo grado Cuatro, forman el campo de tensión, una red de energías narrativas, que ponen en marcha los mecanismos de la ambigüedad.

Los mecanismos funcionan del siguiente modo:

Cada vez que Dos o Tres o también Cuatro, o una combinación de estas historias, se cruza con la historia Uno, se produce en esta intersección una acción, un parlamento, una alusión, etc., que son esencialmente ambiguos. Esto, porque siempre tienen que cumplir una función por lo menos doble, si no triple o cuádruple: deben satisfacer los intereses de los personajes en una y otra historia, a veces hasta en tres o cuatro. Más aún: algunas veces hasta deben contribuir a las alusiones de la cadena *leitmotivica*: "Solange se arrellanó entre las piernas del doctor, ronroneó, guiñó los ojos, *se convirtió en una palomita golosa, otoñal*" (p. 46). Aquí la acción de Solange le interesa al doctor, por razones obvias; a la vez, la acción es un pretexto para llevar al doctor al cuarto consabido, o sea, la acción promueve los intereses de los pillos; finalmente, el comportamiento de Solange enriquece el símbolo de la ambigüedad, las escenas ornitológicas, y con ello la "suciedad" tema del relato.

En lo que sigue, presento algunos ejemplos, escogidos al azar, que creo documentan el funcionamiento de los mecanismos mencionados. Y es esencial tener presente siempre que lo que "emite" la ambigüedad es, hasta bien avanzado el relato, perceptible tan sólo para nosotros los lectores, nunca para el doctor. Pues si lo fuera para él, el relato no tendría ninguna razón de ser.

Una vez que Plácido comienza a darse cuenta de lo que pasa —y es difícil fijar el momento con precisión y más difícil aún cuándo *su toma* de conciencia se torna clara —el relato va asumiendo una temática diferente, si bien no nueva, puesto que esta temática ha acompañado la intriga predominante ya desde el inicio, sólo que más bien de un modo menor. Al trasladarse la temática, lentamente, al primer plano del relato (siempre acompañada por las otras historias con una valencia narrativa generalmente igual a la nueva temática), también la ambigüedad se traslada. A saber: el enigma del comportamiento del doctor, ahora que ya está enterado de los afanes verdaderos de los pillos: ¿por qué sigue con Solange? Ahora los ejemplos:

1) *Contexto*: Solange ha llevado al doctor a un bar donde se le ofrecen cuadros supuestamente pintados por uno de los pillos, Paradis (que parece ser el macró o amante de Solange). El doctor se niega a comprar algo: "sugirió a Solange retirarse" los dos (p. 25).

Intersección: de las historias Uno (actividades turísticas de Huamán), Dos (actividades siempre nuevas de los pillos) y Tres (historia de Solange): página 25 (los subrayados siguientes son míos):

Quando salían a la calle, Paradis los retuvo.

—Solange, ¿vienes un rato?

El doctor Huamán quedó en la acera . . . Le pareció que en el interior del bar se discutía. Al instante salió Solange pálida y le pidió un cigarrillo.

En el trayecto [caminando hacia el Sena] se recuperó.

Interpretación por parte del lector: Huamán no le pregunta a Solange qué pasó, por discreción; porque sólo "pareció" que se discutía; porque no es él que nos cuenta lo de la palidez, el cigarrillo y la recuperación de Solange, sino el narrador. —La discusión en el bar era entre Paradis y Solange, debido a las recriminaciones de aquél porque Solange no hubiera preparado lo suficientemente al doctor para que comprara un cuadro; o porque, frustrado el intento de engatusar a Huamán con los cuadros, Paradis obligó a Solange a instrumentar el próximo plan (llevar al doctor a Versailles, para que en su ausencia de la "buhardilla" — ¿la de Paradis? — "conseguida" por Solange, los pillos pudieran robar las pertenencias del doctor, cosa contra la que

Solange se resistía; o la discusión se debía a las dos cosas—. La palidez y la agitación de Solange se deben a su creciente complicidad en los afanes criminales de sus compinches, situación que no le gusta: Solange, ¿es acaso recuperable?

Medios para lograr la ambigüedad: en primer lugar los cruces mencionados; luego, comportamiento (i.e.: acción); vocabulario: "Le pareció"; ausencia de reacción (Huamán no hace preguntas).

2) *Contexto*: La primera noche en París, Solange había llevado al doctor a un restaurante caro para cenar (restaurante, en el que los mozos "le oyeron preguntarle a Solange si podía pagar en dólares" p. 9: primer indicio para Solange de que Plácido valía ser engatusado; el segundo se le ofrece al explicarle Huamán que el hotel "es carísimo. Tengo que guardar mis dólares para comprar algo en Suiza. Y un auto en Alemania" p. 11; revelación que trae la consecuencia de la "buhardilla" por parte de Solange: la "tribu" quiere tener al doctor bajo control y accesible). Instalado(s) en la "buhardilla", Solange, al preguntarle Huamán si iban a cenar en el "mismo restorán de ayer" (p. 14), le da la siguiente respuesta y hace las siguientes propuestas:

Intersección de Uno y Dos (y, para la caracterización de Solange, Tres): pp. 14 y 19 (mis subrayados):

—No. Es un lugar muy caro. Por aquí hay . . . donde uno come un bistec con papas fritas por nada.

. . . le dijo que era peligroso andar con sus dólares en el bolsillo, que uno podía verse expuesto a tantos accidentes . . . propuso que comieran allí en la casa . . . podía prepararse una comida simpática, tipo artista, improvisada, ¿no estaban acaso en París?

Interpretación por parte del lector: Los consejos, propuesta y respuesta de Solange se deben a que quiere ahorrar (el) dinero (del doctor)¹⁰ a fin de no reducir el botín *in spe*; son para hacerle creer a Huamán que ella se pone modesta por afecto a él; para inducirlo a tenerle

¹⁰ Real Academia: "ambiguo: Que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a duda incertidumbre o confusión. Dícese especialmente del lenguaje" (mi énfasis "Ambivalencia: Estado de ánimo, transitorio o permanente, en el que coexisten dos emociones o sentimientos opuestos; como el amor y el odio" (mi énfasis)).

confianza (consecuentemente, Solange también se acuesta con Plácido). A Huamán mismo, el lector lo interpreta como caído en la trampa: 'Una comida bohemia', comenta Plácido, encantado, lo de "comida . . . tipo artista", y se apresta a salir a la calle "arrostrando el charrón en busca de pan y vino" (p. 19).

Medios: los cruces; parlamentos (i.e.: una forma de acción), actitud insinuada (i.e.: alusión), y acción (Huamán). Si se quiere, en este ejemplo se podría también incluir la *ambivalencia*¹¹ como medio de crear ambigüedad, pues es innegable que en las palabras de Solange —o sea, de un solo "emisor"— se expresan, para el lector y refiriéndome exclusivamente a las palabras "dos emociones o sentimientos opuestos" (Real Academia), egoísmo y altruismo, según el cristal con que se las mire.

3) *Contexto:* Huamán y Solange están en el bar donde Paradis y un cómplice, Jimmi, quieren hacerle comprar cuadros. El doctor, como vimos, se niega: "no me interesa ese tipo de cosa" (p. 24). Paradis y Jimmi "cambiaron algunas palabras en una lengua desconocida para él" (ibid.). A lo cual el doctor.

Intersección de Uno y Dos (y, otra vez, *Tres*: para la caracterización de Solange): pp. 24-25 (mis subrayados):

buscó la mirada de Solange que no esquivó la suya, pero que no le comunicó nada, una mirada neutra.

Interpretación por parte del lector: dada la situación, ¿de qué otra manera podría Solange mirar a Plácido? Ella no debe dejar entrever ningún *parti pris*, ni por los colegas pillos, para no hacer sospechar al doctor, ni por el doctor, para evitar que los rateros crean que ella lo protegía. A Huamán, el lector lo interpreta como quedando huérfano de información ("comunicó nada") y, por ello, sin sospechar nada. Cobra importancia en este contexto la palabra "neutra", pues expresa epistemológicamente a la perfección la esencia de la ambigüedad: no permite orientación en la realidad por parte del ser receptor que busca orientarse, no admite ningún juicio que guíe su comportamiento.

Nótese aquí, además, que en las páginas 24 y 25, así

¹¹ El retrato de los pillos principales, Jimmy y Paradis, también está imbuido de elementos raciales palpables: son marroquíes.

como ya en las inmediatamente precedentes, existe cierta frecuencia de verbos que efectivamente indican un afán de Plácido de orientarse, de poder formarse una opinión, un juicio, sobre la realidad que lo circunda, inusitada, "exótica" (un irónico revés de la actitud usual europea hacia los suramericanos), hermética: Huamán "miró", "observó", "buscó", "no pudo deducir", "examinó", etc., léxico que contrasta pronunciadamente con el de su pasividad durante toda la visita, con Solange, a la Galería Lafayette, excursión que precede a las páginas mencionadas líneas arriba: "se dejó conducir", se siente "acarreado", los compradores están "haciéndolo perder contacto con Solange", "lo llevaron . . . dirigiéndolo", "lo elevaron", etc. Este tipo de pasividad, es evidente, no se presta mucho a mantener alerta la facultad de observación y, por consiguiente, la orientación.

Los ejemplos pasados en revista no son sino algunos pocos de los que abundan, necesariamente viendo el tema, en el relato. Todos demuestran, en una u otra combinación de las diversas historias enumeradas, que lo esencial en *La juventud* es la exploración del fenómeno de la ambigüedad. Y ésta es a su vez la esencia de la experiencia europea de Plácido Huamán que en esa región es un marginado por definición: un extranjero. Lo es doblemente: no sólo en la región geográfica, sino también en lo biográfico: Huamán se aventura a "la otra ribera", la ribera de la juventud y sus placeres, haciendo caso omiso de que allí también es un marginado. No es por nada que Paradis y Jimmi hablen "en una lengua desconocida para él". Es desconocida aun en este sentido biográfico para Huamán. Y los marginados son los personajes predilectos de Julio Ramón Ribeyro.

Ahora bien, por poco circunspecto que parezca el doctor en educación, burócrata limeño (ocupación que acaso explique su casi ceguera frente a su ser manipulado por los pillos), es inevitable que él en un momento dado llegue a darse cuenta de qué cosa está sucediéndole y qué rol tiene Solange en todo ello. ¿Por qué entonces sigue con Solange?

¿Es porque, como lo expresó Mario Vargas Llosa, "los peruanos somos masoquistas, tú sabes" (carta a mí)? ¿Por qué cree que Solange sea redimible? ¿Por qué no quiere

soltar este lazo sentimental y efímero con la "otra ribera"? ¿Es porque una buena "fornicación venal" le vale cualquier ultraje, financiero u otro? ¿Por un buen polvo, hasta la vida? Ribeyro no da ninguna respuesta clara: mantiene la ambigüedad incluso en la caracterización de Plácido Huamán.

Ya lo dije: es difícil determinar el momento en que Huamán comienza a sospechar *algo*, dificultad que es otro ingrediente de la ambigüedad perseverante del relato. En parte, esta indeterminación se debe a que las indicaciones concretas, objetivas, que los lectores descubrimos, de que Huamán está siendo manipulado, *se originan en la voz del narrador* y están *dirigidas* precisamente *al lector*, quedando Plácido inconsciente de ellas. Hasta que éste mismo por fin nos deja entrever, y más tarde nos hace comprender, que ha caído en cuenta de lo que se está tratando de hacer con él y nos lo revela mediante sus acciones (comportamiento y parlamentos), cosa que no sucede unívocamente hasta la página 46 y siguientes (de un total de 63 páginas). Hasta entonces no tenemos ninguna señal unívoca de que Huamán haya comprendido.

Lo que sí tenemos es una serie de frases equívocas en que Ribeyro nos insinúa que Huamán está, si bien no exactamente despertando, por lo menos comenzando a percibir que hay *algo* "raro" en el ambiente. Tales frases se encuentran en las páginas que describen los sucesos del cuarto día parisiense del doctor (pp. 21-31), especialmente la secuencia en el bar, pasaje cuyo uso significativo de verbos de orientación ya apunté. Sin embargo, muchas de esas frases se distinguen de nuevo por cierta ambigüedad: rezan de tal manera que el lector no sabe si las comunica el narrador al lector, o si son paráfrasis de los pensamientos de Plácido. Depende de nosotros cómo las interpretamos. Por ejemplo: las mismas escenas ornitológicas; luego, "No se necesitaba ser un experto para darse cuenta que [los cuadros] eran abominables" (p. 23); antes de acostarse con Solange en la noche del cuarto día, Plácido "la *contempló* un momento", actitud que puede deberse a que quiera gozar también con los ojos, o a que momentos antes, al decirle que, cierto, le han robado sus cheques viajeros durante la visita a Versailles inspirada por Solange, "Pero mis dóla-

res [entiéndase: billetes] los llevo siempre conmigo" (p. 31), "*Solange se calmó*" esto, ¿lo (y por ello: "la") *contempla* Huamán o lo comenta el narrador?

Opuestas a estas frases, tenemos otras que, si bien no necesariamente indican que el doctor se está poniendo suspicaz, sí revelan que ya no mantiene la discreción ejercida antes (por ejemplo, al salir Solange del bar muy nerviosa después de la discusión), sino que ha comenzado a hacerle preguntas (inocuas, por cierto) cuando algo le llama la atención por contradictorio o inesperado. Así pregunta "¿Tienes carro?" (p. 25), cuando después del bar Solange sugiere (instruida así por Paradis durante la discusión) que se den un paseo a Versailles en "su" auto (es el de Paradis, nada le había hecho pensar antes de que ella tuviera auto; o: "¿Pero no habías dejado el carro en tu casa?" (p. 33); o dice: "Un caballero no se queda en mangas de camisa" (p. 40, cosa intensamente improbable, hasta en un doctor en educación, entre cincuentones peruanos que se hallan en una fiesta), cuando en la fiesta muy desabrida de Borel Solange le sugiere que se quite el saco (en el cual están los dólares).

A partir de la página 47 ("Creo que mejor vamos a casa", a lo que "Solange se sobresaltó", indicaciones ya nada ambiguas), no hay duda ya de que el doctor está avisado, aunque no sepamos los lectores hasta qué grado lo está. Sigue la escena en que los pillos intentan, y logran, sonsacarle a Huamán su firma.

Esta escena desemboca en aquel comportamiento del doctor que en adelante se vuelve más y más enigmático para cualquier lector con sentido común: a pesar de sus (aún imprecisas, parecería) sospechas, desea ir a acostarse con Solange, la que, obviamente, ya no tiene interés en este sacrificio, ni necesita tenerlo. Ella le promete, evasiva: "A mediodía te voy a buscar" (p. 50). Plácido se va de la fiesta solo, y en un restaurante (en la terraza, como fuera terraza el sitio donde conoció a Solange), tomando desayuno, "al primer sorbo [de café con leche] *se dio cuenta de todo*" (p. 51). ¡*Heureka!* Y Plácido va a anular los cheques.

Pero con esto no se acaba del todo la ambigüedad resultante de los cruces entre las diversas historias. Pues, si bien Huamán cree saber "todo" ahora, no es todo. Aunque para un observador menos (digamos:) optimis-

ta sería altamente improbable que los pillos fueran a dejar de *seguir* en sus esfuerzos de apoderarse también de los dólares en efectivo de Huamán (¿para qué si no para esto vendría Solange a la "buhardilla", si los pillos ya tienen la firma doctoral y todavía nada saben de la anulación?), el incurable Plácido parece atribuir esta visita a que Solange lo busca por razones sentimentales, porque le tiene afecto —débil acaso, pero afecto, y con éste se da para él la promesa de una permanencia quizá prolongable "en la otra ribera". O Huamán cree que Solange viene a hacerse redimir por él. Si no, ¿por qué él aceptaría la sugerencia de un nuevo paseo, si el anterior resultó precisamente en el robo de sus cheques?

Solange pues, efectivamente, llega a la "buhardilla" a la hora prometida, y es informada de la anulación de los cheques "que me robaron" (p. 51). Nótese que no dice "que *ustedes* me robaron": el lenguaje disfraza al que ambos saben que el otro sabe. Véase el diálogo líneas abajo.

Ahora en adelante, los lectores devenimos espectadores que no sabemos ni más ni menos de lo que sabe Huamán aunque no seamos tan confiados como él. En todo caso no sabemos nosotros y él qué forma tomará el final de la historia Dos. He aquí la conversación entre Solange y Huamán que decide ese final, diálogo que a la vez aumenta lo enigmático del comportamiento del doctor y define tanto las historias Uno como Tres (la de Solange):

—Me parece buena idea [la anulación].

—Por supuesto. Uno nunca sabe. Mejor es ser precavido.

—Me quiero ir de París— dijo [Solange].

—Es lo que pensaba decirte. Si te quedas acá no sé dónde vas a ir a parar.

—No aguanto más esta ciudad, esta vida. Estoy harta, harta, te lo juro. Quisiera irme donde no me encuentre nadie.

Según los lectores seamos optimistas o pesimistas, podemos interpretar las aseveraciones de Solange como sinceras o como, siempre disfrazada, una insinuación de su miedo a Paradis y a lo que, con los cheques anulados, se le pueda ocurrir a éste ahora para despojar a Plácido.

Sea como fuere, es notable en este diálogo —prin-

cialmente en los parlamentos de Solange— que, como lo formuló Benno v. Wiese en otra ocasión de un diálogo ambiguo (en su estudio de "Die Judenbuche", *Novelle* alemana de la Droste-Hülshoff [*Die deutsche Novelle*, v. I.], pp. 166 y 167), "las conversaciones en la obra . . . no son puentes entre seres humanos, sino casi siempre sumergidas en una atmósfera de calamidad" y "Los seres humanos no se abren uno al otro en la conversación, sino se hacen sordos e intentan, con ello, vencer en astucia al contrincante interlocutor" (mis traducciones).

Plácido, optimista empedernido y ciertamente no astuto, no sigue hablando de esta manera, al contrario: dirige la conversación hacia nuevas posibilidades (efimerísimas):

—¿Y si te vienes conmigo?

El párrafo que sigue determina la suerte última de Huamán, es la sentencia final que ahora pende sobre él.

Solange se volvió para mirar al doctor, que seguía contemplando el cielo raso, sonriendo. Quedó pendiente de esa risa, esperando verla abrirse, desplegarse, pero sólo vio cómo iba siendo comida por su propia boca hasta quedar en ella nada, ni el recuerdo.

—Pero es imposible —prosiguió el doctor—. Si no estuviera casado, en fin. Además tengo que ir al congreso, me esperan allá. Y luego . . .

—Entiendo perfectamente —lo interrumpió Solange—. Además ya me las arreglaré. Uno termina siempre por arreglar sólo su vida.

Exactamente: el doctor en educación (la que ha venido recibiendo en estos seis días parisienses), Plácido Huamán, acaba de "arreglarse" la vida, y efectivamente "solo", al quitarle a Solange su última oportunidad de una "redención".

La mujer sugiere ahora en seguida que pasen el último día del doctor en París juntos, y sale a la calle para (entre otras cosas) comprar una *Semaine à Paris*, por los espectáculos. En realidad telefona a sus compiches informándoles de la anulación de los cheques viajeros. Al regresar ya no son los espectáculos los que la interesan, sino las nuevas instrucciones que ha recibido: un "picnic" en el campo, en Fontainebleau.

Y Plácido acepta. Por optimista o tonto. Sin embargo, recibe, ambiguamente, dos avisos más (sólo que los considera palabras unívocas): cuando él y ella ya se encuentran, después de un viaje por un simbólico túnel, en lo que para el doctor es "un mundo irreal" (p. 55), "un claro enorme, circular, cercado de rocas grises" (p. 56), o sea una especie de lugar de sacrificio, o un coso de toros, y cuando Solange ("tengo algo así como escalofríos", p. 58), a) le advierte que "debemos irnos . . . Al norte hay nubes" (p. 58) y el doctor se niega: "Yo conozco de cielos [1] Solange. Te equivocas. Hay sol para toda la tarde" (p. 58): "Haz como quieras. Pero eso sí, recuérdalo. Te he dicho para irnos" (p. 58); y, un poco más tarde. b) "Y todavía aquí. Por última vez, te lo ruego, vámonos" (p. 69). A lo que Plácido contesta: "No".

Es evidente, en esta larga escena penúltima, que Solange, moderadamente se arrepiente de lo que sabe que va a suceder en "el claro enorme", y que sus parlamentos, otra vez, han entrado en la región de los cruces ambiguos: se cruza su propia historia con la del crimen y la de Huamán.

Lo que no es evidente es por qué el doctor, perfectamente consciente de quién es Solange y qué rol ha jugado durante estos seis días, insiste en continuar sus relaciones con ella, por qué hasta espera llegar a "la pulpa del placer" (p. 59). Su propia explicación la encontramos en la página 57 (pero no conocemos los alcances que tiene para el doctor):

. . . nunca olvidaré estos días en París . . . Habrán pasado algunas cosas desagradables, pero el balance ha sido positivo. Yo ya estoy acostumbrado. No hay placer que no cueste, en alguna forma, su precio. Para mí, sobre todo ha sido un baño de juventud . . . La juventud, para mí, estaba en la otra ribera. Esta vez he alcanzado esa orilla, milagrosamente. Días inolvidables, Solange.

Plácido y los lectores naturalmente referimos estas palabras a lo sucedido en el pasado, durante los seis días hasta este momento. Pero, ironía trágica, se refieren también al futuro inmediato.

Pero, ¿esta explicación es suficiente? Sólo, me parece, si nos satisfacemos con la interpretación de que Plácido sea *fatalista* (siendo doctor en educación, esto se comprende). Pero, ¿un fatalista *optimista* (como ya he-

mos visto de sobra y lo acabamos de oír otra vez: "he alcanzado esa orilla").

Con esto nos acercamos a un elemento más en el relato que, posiblemente pueda explicarnos cómo quiso Ribeyro que viésemos a su (sud)americano en París: De tanto en tanto, el autor desliza, casi desapercibiéndolos el lector, ciertos comentarios sobre Plácido que ahora asumen importancia, y son observaciones que, me parece, se acercan al campo etnológico y sociológico. Helas aquí:

1) Al tercer día parisiense, de regreso de la Galería Lafayette y en la página 18, Solange "le preguntaba distraídamente por su vida, por su trabajo". El que contesta es, primero, Ribeyro: "El doctor Huamán, que pertenecía al *género amestizado y hermético*, respondía con parquedad"; luego contesta Huamán:

Le habló un poco de sus veinte años en el Ministerio de Educación, *postergado*, dedicado a labores técnicas y oscuras, hasta que al fin se había realizado ese congreso y *no habían tenido más remedio que enviarlo* (los subrayados son míos).

Nótese que Ribeyro primero define a Huamán racialmente;¹² luego lo caracteriza socialmente. En el Perú, sociedad mestiza por excelencia, las dos dimensiones son bastante coincidentes; por lo que es admisible decir que el autor ha "postergado" al doctor precisamente a causa de su pertenencia étnica. Esta es, por definición y otra vez, ambigua o por lo menos ambivalente, pues es mestizaje. Los demás elementos de la caracterización de Huamán, en la cita transcrita, revelan, con respecto a la dimensión social y tomados por sí solos, que el doctor *ya era un marginado* por lo menos parcial, antes de ir a Europa. La relevancia de cuanto precede con respecto a lo enigmático del comportamiento de Huamán es parcial también, pero importante:

2) En la página 20, Solange coquetea con Plácido, pero éste no reacciona como se esperaría; al contrario, "no dijo nada":

Su sombrero estaba en la mesa . . . lo cogió y poniéndoselo se dirigió hacia la puerta. Sólo le provocaba caminar sin rumbo por las calles húmedas silbando un viejo bolero.

¹² Véanse las obras de José María Arguedas y, de Alfredo Torero, *El quechua y la historia social Andina* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 1974).

Huamán reacciona como lo haría, posiblemente, en el Perú frente a una mujer blanca y rubia. Por ello:

—¿La gente de su país siempre es así? ¿Tiene esa cara tan triste?

Ahora Huamán se acuerda de que *no está en su país* y de otras cosas, así como del propósito en la página 7 de “regalarse . . . con una fornicación venal”. Lo venal que Solange sería, Plácido aún no lo sabe:

. . . ese rostro radiante, fresco . . . avanzaba hacia el suyo, cetrino, ajado por años de *rutina*, de *impotencia*, de sueños suntuosos e inútiles y se dejó besar, la besó, con el ardor de *quien se cobra*, aunque sea tardíamente, su *desquite*.

Otra vez primero viene la caracterización racial, y luego la social, ahora ayudada por un dejo específicamente existencial. En este contexto es preciso apuntar que el adverbio “tardíamente” no es sino otra manifestación de aquella otra palabra, que, a lo largo de todo el relato, casi obsesivamente, como un eco inextinguible, rebota de escena en escena, página a página: “otoñal”. Extrañamente, el vocablo es aplicado indiscriminadamente a virtualmente todo, hasta a Solange, la que es, como acabamos de ver, “radiante”, “fresca”, y no otoñal. Creo que esta inconsistencia no tiene mayor importancia, pues sin duda Ribeyro emplea “otoñal” más bien como una nota temática, recurrente, una especie de código asociativo, en una melodía triste y melancólica. Los seis días parisienses caen en el otoño también, por supuesto.

Tomando nota de las implicaciones de las citas (1) y (2), queda justificado el ver los ingredientes de la caracterización de Huamán que contienen, como contribuciones al intento de descifrar el enigma de su comportamiento con Solange y frente a la experiencia humillante de Plácido: *cobrar su desquite* bien puede llevarlo a uno, especialmente en la literatura, a mostrarse indulgente, perdonador, con tal que uno se pueda quedar “en la otra ribera”, supuestamente “alcanzada”.

3) En la página 27, Ribeyro inserta (entre guiones, por lo demás) una observación que es poco menos enigmática que el mismo doctor: “Solange le pasó el brazo por la cintura —una cintura tesa, como la de un ídolo de terracota—”. Esta acotación abre una olla de grillos,

inicia una fiesta de asociaciones en el lector. ¿Qué cosas se le asociarán mentalmente a un lector peruano? No sé; a no ser que sean, viendo la nacionalidad de Huamán, asociaciones como las mías, trayendo a la memoria imágenes precisamente “huamanescas”, es decir: quechuas, indias, indígena-históricas, y por todo ello ¡enigmáticas! como suelen ser los ídolos. Elaborando esta cadena de asociaciones, es inevitable que el lector piense en uno de los atributos más clisés del *ethnos* de marras: su *fatalismo* (ciertamente presente, clisé o no, en aquellas obras literarias peruanas que se ocupan de temas indígenas, así como en la historiografía peruana).

Como se ve, recorriendo el perímetro del enigma que el comportamiento de Huamán presenta, se llega de nuevo al tema del fatalismo (si bien queda irresuelto por qué el doctor de educación tiene que ser tan poco inteligente). A la luz de ese fatalismo cobra peso imponente la siguiente breve observación de Ribeyro, ya en la segunda parte del relato, pues esa observación permite encadenar, por un lado, el tema del mestizaje, por el otro, el (en *Juventud* multifacético) tema de la extranjería (no sólo de Huamán, sino del ser humano ante la realidad, extranjería ésta, de la que aquella de Huamán, ya sea en París o en su propia vida, su sociedad, es solamente el objeto correlativo). Me refiero a estas palabras (por mí subrayadas) sobre el encuentro del doctor con la mujer que sería la “desolación del justo” don Plácido:

. . . el doctor con esa audacia que da el llegar a una ciudad extranjera, en la cual uno es para sí mismo un extranjero, la saludó y la invitó a acercarse a su mesa.

Si, como hemos visto, Huamán ya era un marginado (“extranjero” de cierta manera) en su propio país, es inevitable que también hubiera sido, por las mismas razones, un extranjero de sí mismo, *también antes de ir a Europa*. En última instancia, lo que tenemos como el fondo más profundo de *La juventud en la otra ribera*, es un intrínseco determinismo existencial. Subyace en todo el relato y hace inevitable su decurso, además de casi imponer la perseverante ambigüedad cuyos mecanismos he tratado de investigar en este texto. Pues la extranjería, cualquiera que sea el contexto en que es experimentada, conlleva la desorientación frente a la reali-

dad, la cual, por consiguiente, se presenta ambigua. No sorprende, entonces, que en la página 10 Ribeyro comente sobre Huamán que, al buscarlo, inesperadamente, Solange en su segundo día en París, él "había olvidado que no hay relación perdida ni gesto que no se recoja". Por si faltase en esta frase breve y emitida como si de paso en la trama (como el doctor lo está por París), la idea de la cadena de circunstancias que ata a Huamán (el determinismo mencionado), he aquí lo que Ribeyro mismo comentó sobre *Juventud*: "... existe en filigrana el tema de 'la elección fatal'. El doctor presentía algo, pero decide vivir la historia" y "Lo que había de atractivo para mí en esta historia era cómo un encuentro casual puede *decidir tu destino*, cómo el azar te hace a veces *presa* de un *mecanismo* al término del cual está tu propia muerte" (carta, 16 de abril de 1975, mis subrayados).

Ribeyro todavía habla de un "encuentro casual," de "elección" y de "azar", o sea dice que el determinismo puede ser una cosa que se inicia en un punto dado de cualquier biografía. La mera lógica impone pensar que tal determinismo azaroso no existe, a no ser que la formulación de Ribeyro sea considerada como una *façon de parler*. Pues, ¿quién puede decir que aquel punto inicial no sea el producto de otros puntos precedentes?

Como siempre en los estudios atentos de una obra de Ribeyro, el lector se encuentra con un elemento en ella que pone en duda cualquier interpretación como la que precede: Con excepción de Solange, los dos motores más activos y al final los únicos actuantes (matan e incineran al doctor) en la banda de pillos, los dos que ponen

en marcha la intriga criminal del relato, la historia Dos, no son franceses sino marroquíes: Jimmi, porque llega a ser identificado como tal ("Es Jimmi, un pintor marroquí", p. 23); Paradis, como ya se vio, porque los dos "cambiaron algunas palabras en una lengua desconocida para Huamán". De esto se impone la conclusión de que Huamán, procedente de un país subdesarrollado, es victimado por dos individuos igualmente procedentes de un país subdesarrollado. Con esto se viene abajo la posibilidad de leer el relato como la historia trágica de un choque entre (Sur)América y Europa. Al contrario, a juzgar por el texto relevante, aparte de Solange (y hasta ella le gusta a Huamán) todo lo que ve y experimenta en París propiamente dicho, a Huamán le place debidamente. Cierto, hay europeos que son instrumentales en la intriga, pero son precisamente eso: instrumentos; no son los ideadores de la serie de los crímenes, logrados o frustrados.

Y, ¿qué de la ornitología? ¿A quién por fin representa la paloma pulguenta? Propongo dos respuestas: (a) un símbolo literario no es un símbolo matemático, es decir: no es unívoco; en el presente caso, esto ayuda a Ribeyro a perpetuar la ambigüedad fundamental que satura el relato; (b) al morir Huamán, de quien Ribeyro nos ha informado que "su cuello estaba torcido", más bien la manera de morir de un ave que la de un doctor en educación quien además es matado a tiros, ... en sus últimos segundos de vida vio "esta vez sí ruiseñores y alondras que volaban" (p. 63). Pero no vio ninguna *paloma*: la desaparición de ella del *leitmotiv* y la desaparición de Huamán de la vida, *coinciden*.