

OSCAR GALLEGOS SANTIAGO

***EL SENTIDO DEL FRAGMENTO EN PROSAS
APÁTRIDAS
DE JULIO RAMÓN RIBEYRO***

***THE MEANING OF THE FRAGMENT IN
PROSAS APÁTRIDAS (“STATELESS PROSE
PIECES”) OF JULIO RAMÓN RIBEYRO***

***LE SENS DU FRAGMENT DANS LES PROSES
APATRIDES
DE JULIO RAMÓN RIBEYRO***

“Lo importante no es ser cuentista,
novelista, ensayista o dramaturgo, sino
simplemente escritor”

Julio Ramón Ribeyro
Antología personal

Resumen

Por su naturaleza fragmentaria y esquiva, *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro representa un verdadero desafío a la comprensión teórica y hermenéutica de la crítica literaria. Este texto, capital dentro del conjunto de la obra del autor, ha sido postergado y no valorado en su justa dimensión por las lecturas sesgadas o reduccionistas que solo atienden al Ribeyro cuentista, o a los textos que el autor produce

dentro de los géneros convencionales de recepción, dejando de lado la obra peculiar que escapa a estos esquemas. En tal sentido, el presente ensayo tiene el objetivo de elaborar un marco de lectura apropiado desde el cual poder comprender la naturaleza del fragmento en *Prosas apátridas*. Para tal efecto, proponemos una teoría de la escritura fragmentaria, estudiamos el contexto de recepción de la obra y la vinculamos a una tradición hispanoamericana de textos fragmentarios.

Palabras clave: Fragmento; escritura; género; recepción.

Abstract

Because of its fragmented and elusive nature, *Prosas apátridas* (“Stateless Prose Pieces”) of Julio Ramón Ribeyro represents a real challenge to the theoretical and hermeneutic understanding of literary criticism. This text of vital importance within the author’s whole work, has been delayed and not valued in its fair dimension due to biased or reductionist readings which only focuses on Ribeyro as a storyteller, or on texts that the author produced within the conventional genres of reception, leaving aside this peculiar work removed from these schemes. In this sense, this essay aims at developing a proper reading framework from which we can understand the nature of the fragment in *Prosas apátridas*. For this purpose we propose a theory of the fragmentary writing, we study the context of reception of the work and we link it to a Latin American tradition of fragmentary texts.

Key words: Fragment; writing; genre; reception.

Résumé

Grace à sa nature fragmentaire et fuyante, *Proses apatrides* de Julio Ramón Ribeyro, représente un vrai défi à la compréhension théorique et herméneutique de la critique littéraire. Ce texte est déterminant dans l’ensemble de l’ouvrage de l’auteur qui fut repoussé et non considéré dans son exacte dimension par les lectures détournées ou réductionnistes dont l’importance est exclusive à Ribeyro conteur, ou les textes que l’auteur produit en genres conventionnels de réception, en laissant de côté cette oeuvre particulier qui échappe à ces schémas. En ce sens, le présent essai vise à élaborer un cadre de lecture approprié depuis lequel pouvoir comprendre la nature du fragment dans les *Proses apatrides*. À tel effet on propose une théorie de l’écriture fragmentaire, on étudie le contexte de réception de l’oeuvre et on la relationne à une tradition hispano-américaine de textes fragmentaires.

Mots clés: Fragment ; écriture ; genre ; réception.

Perfilados por la ambigüedad genérica, la hibridez textual, la fragmentación del sentido, los textos de *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro han logrado subvertir las clasificaciones, las normas y las convenciones literarias. Quienes – y son pocos- han intentado dar a estas prosas un lugar y una coherencia dentro del corpus literario del autor han caído en el error de adjudicarles una etiqueta que reduce la multiplicidad discursiva de su orientación: aforismos, ensayos, notas, apuntes, esbozos, anécdotas, pensamientos, microrrelatos, etc. son solo algunos nombres desde los cuales se intenta leer equívocamente a esta obra. Entonces, ¿estas *Prosas* están condenadas a la dispersión y a la marginalidad?, ¿son y serán, como su propio título refiere, textos sin terreno (género literario) desde el cual darle un sentido y significación?, ¿qué representa esta obra *sui generis* dentro los cánones de la tradición literaria peruana o hispanoamericana?, ¿tiene algún referente local o universal en el que se pueda inscribir?

Todas estas preguntas surgen a la luz de la trayectoria incierta de este texto que creemos capital dentro de la obra de Ribeyro. Este ensayo no pretende responder estas preguntas a cabalidad, ni tampoco caer en una tentación clasificatoria, sino proponer un marco de lectura (teoría del fragmento) desde el cual intentar comprender el porqué del *no lugar*, pero también del posible *lugar* de estas prosas dentro de una tradición literaria del fragmento en Hispanoamérica, la escritura fronteriza y el auge de las minificciones.

La naturaleza esquiva de *Prosas apátridas*

Lo primero que llama la atención es el título irreverente y provocador que da nombre a estos textos: *Prosas apátridas*. Es entonces que nos preguntamos con toda justificación: ¿son las prosas de un sujeto apátrida, es decir, de un marginal o un desterrado? O ¿son las prosas, en sí mismas, las desterradas, las errantes, las que no encuentran lugar dentro de la patria literaria? Todo título es un

marco, una zona de frontera que comunica el texto interior con el otro gran texto exterior que es el mundo. Al nombrar desde su exterior, el título da nombre propio, nacimiento a la obra, pero también proyecta su posición de transgresión o de obediencia frente a la ley, las normas, la tradición. El lector en última instancia, al ser interpelado por el llamado del título, dará o no un significado de acuerdo al marco o los límites de su interpretación.

Inciertos aún por la violación del pacto genérico que entraña la indeterminación del título, ingresamos al cuerpo de la obra. En ella observamos una cualidad que resalta sobre otras: su brevedad, su extrema concentración. Son textos que no exceden de una página, muchos de ellos entre seis, cinco e incluso tres líneas. Y en estas pocas líneas o fragmentos se percibe un pensamiento que traduce una particular visión del mundo. Son como relámpagos de lucidez. Una mirada que intenta penetrar en la entraña de las cosas, desde las más simples hasta las más complejas, desde los asuntos más cotidianos hasta los grandes temas. Así, desfilan al azar y sin ningún programa, los temas como la vida, la muerte, la escritura, la soledad, pero también otros no tan serios como la moda, el alcohol, el erotismo, los vicios, el metro, su mujer, su hijo, los obreros, un caracol, su gato, etc. Veamos un ejemplo de esta transposición de lo simple a lo complejo: “Los dos barrenderos franceses de la estación del metro, con sus overoles azules, hablando en argot, gruñendo más bien, a cerca de su trabajo. ¿En qué los ha beneficiado la Revolución francesa?”¹ (Prosa 26).

Otro rasgo distintivo es su multiplicidad de registros o modalidades discursivas, ya que se vislumbra tejidos líricos, narrativos, argumentativos, reflexiones que no se puede clasificar como poemas, relatos o microrrelatos, ensayos o apuntes de diarios, pues su naturaleza esquivada y heterogénea escapa a dichas

1 RIBEYRO, Julio Ramón. *Prosas apátridas* (Completas). Barcelona, Seix Barral, 2006, p. 140.

categorías. Pero sí hay tono general en estos textos que es como un sello reconocido de la escritura de Ribeyro: la ironía, pero, también el pesimismo o el escepticismo frente a la vida o el mundo: “Pronto 48 años y sigo hablando conmigo mismo, dando vueltas en torno a mi imagen doblegada, roída por el orín del tiempo y la desilusión. Helado, seco, hueco, como una lápida en el más minúsculo cementerio serrano, mi propia lápida” (Prosa 169).

No obstante, el humor también se hace presente como burlándose del propio desencanto de la vida, e incluso, del propio sujeto que lo enuncia: “El curita profesor de colegio andino que encontré en la Feria de Huanta. No sé cómo terminamos almorzando y tomando cerveza juntos en una tienda campestre. “Julio Ramón Ribeyro”, decía mirándome arrobado, “¡quién lo iba a pensar!”. Estas y otras frases del mismo género (“Me parece mentira, ¡Julio Ramón Ribeyro!”) puntuaron nuestro encuentro. Cuando nos despedíamos, al estrecharme la mano calurosamente, añadió: “¡Y decir que he almorzado con el autor de *La ciudad y los perros!*” (Prosa 166). ¿Qué son entonces estas *Prosas apátridas*? Para entender la subversión que realizan frente a las convenciones literarias, rastreemos brevemente su contexto de recepción.

Género y representación en la Generación del 50

Las visiones críticas de la generación del 50 se han centrado —como es comprensible— en los géneros paradigmáticos y convencionales, valorados por la institución literaria: poesía, cuento, novela, y, en menor proporción, el teatro y el ensayo. Incluso, dentro de esta tendencia genérica, se ha privilegiado la poética de corte mimética sobre otras como la literatura fantástica, la ciencia ficción u otras poéticas que sobrepasan la mimesis realista². En los

2 Sin embargo, en los últimos años se está empezando a investigar acerca de las poéticas no miméticas como la importante publicación de Elton Honores. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima, Cuerpo de la Metáfora editores, 2010.

dos estudios clásicos de la Generación del 50, tanto en el ensayo de Washington Delgado³ como en el libro de Miguel Gutiérrez⁴ se problematiza acertadamente la categoría de generación, se contextualiza ideológica y culturalmente a los miembros de este grupo, se plantea la modernización de la narrativa, se estudia la dicotomía falaz entre poesía pura y poesía social, se analiza la visión de mundo de los cuentos, relatos y las incipientes novelas dentro de la problemática de la migración, el desborde social y el sujeto marginal que da nacimiento a la narrativa urbana.

Dentro de este escueto panorama se sobreentiende por qué obras como *El avaro* (microrrelatos) de Luis Loayza, *El cuerpo* de Giulia-no de Jorge Eduardo Eielson, *Cuentos sociales de ciencia ficción* de Juan Rivera Saavedra, *Prosas apátridas*, *Dichos de Luder*, *La tentación del fracaso* de Ribeyro, solo por mencionar algunas obras de los miembros de esta generación, han sido poco valoradas críticamente, en tanto se salen de los marcos comprensivos de los géneros convencionales mimético-realistas. Por ello, estas obras han sido relegadas al campo de la indeterminación o a la nota más o menos curiosa dentro de la producción “oficial” de estos autores que ya son clásicos en la historia literaria peruana.

Con el advenimiento del estatus y privilegio de las “poéticas totales” de las décadas del 60 y 70, el desconocimiento o el olvido de las poéticas no miméticas, híbridas, breves, fronterizas o fragmentarias se hace más patente aún en la crítica literaria de esos años. La novela total como paradigma dentro del llamado “boom” literario (Vargas Llosa, Carlos Fuentes, García Márquez) ha permitido la canonización del género novelesco como mapa

3 DELGADO, Washington, “Julio Ramón Ribeyro en la Generación del ‘50’”. *Julio Ramón Ribeyro: El rumor de la vida*. Néstor Tenorio Resquejo (Comp.). Lima, Arteidea Editores, 1996.

4 GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50: Un mundo dividido*. Lima, Ediciones Sétimo Ensayo, 1988.

simbólico abarcador de la problemática ideológica y política latinoamericana.

En tal sentido, la institución literaria, la figura del escritor, la formación de la tradición cultural de este continente ha girado valorativamente alrededor de este sistema jerárquico que el éxito, el apogeo, el despliegue de este género dentro del contexto cultural de los 60 y 70 ha logrado configurar. De esta manera, se entiende la afirmación crítica sobre la modernización de la narrativa por parte de la Generación del 50, desarrollo modernizador que permitió el despliegue y apogeo de la novela en las generaciones posteriores. El mismo Ribeyro en un ensayo dará cuenta de la falta y necesidad de una novela para la Lima de los 50: “Es un hecho curioso que Lima siendo ya una ciudad grande –por no decir una gran ciudad– carezca aún de novela” (Ribeyro, 1975: 15). Más adelante, como sabemos, el autor de *La palabra del mudo* emprenderá el proyecto de tres novelas (*Crónica de San Gabriel*, *Los geniecillos dominicales* y *Cambio de guardia*) con el intento abarcador de la realidad inherente de este género. Sin embargo, la crítica resaltará y valorará más su narrativa corta. Incluso, el mismo Ribeyro señalará lapidariamente acerca de sus ilusiones de totalidad:

Todos o casi todos los escritores de mi generación han escrito un gran libro narrativo que condensa su saber, su experiencia, su técnica, su concepción del mundo y la literatura. Vargas Llosa *La casa verde*, Roa Bastos *Yo el supremo*, Carlos Fuentes *Terra Nostra*, García Márquez *Cien años de soledad*, Donoso *El obscuro pájaro de la noche*, etc. Solo yo no he producido un libro equivalente y a los 48 años no creo que lo pueda producir (Ribeyro, 1992: 171).

La utopía de la totalidad, su unidad abarcadora y el mapa simbólico que ofrece de la realidad no ha sido, entonces, solo una obsesión por parte de cierta crítica oficial, sino una aspiración legítima por parte de los mismos creadores que, en muchos casos,

cifran el destino, valor estético e incluso ético de su producción creativa en la consecución de este tipo de poética totalizadora. Sin embargo, Ribeyro, más adelante, sabrá distanciarse irónica y críticamente de este tipo de poéticas:

Le preguntan a Luder por que no escribe novelas
- Porque soy un corredor de distancias cortas. Si corro maratón
me expongo a llegar al estadio cuando el público se haya ido.
(Ribeyro, 1989: 12)

Los límites de la recepción crítica de *Prosas apátridas*

Ahora podemos entender por qué el silencio casi unánime de la crítica literaria frente a esta obra de Ribeyro. Sin embargo, en los últimos años y a raíz de publicaciones y reimpressiones de estas prosas se las ha intentado clasificar equívocamente o simplemente catalogar como textos marginales más o menos “curiosos” dentro de la obra ribeyriana. Analicemos, entonces, hasta dónde han llegado los pocos estudios críticos sobre esta obra *sui generis*, para luego, partir desde el terreno de estas reflexiones y postular un marco de lectura más adecuado a su compleja multiplicidad genérica. La gran mayoría de los estudios críticos acerca de la obra de Ribeyro se centran, como sabemos, en su producción cuentística, *La palabra del mudo*, la tríada de novelas y en menor medida acerca de su producción dramática, ensayos, artículos, diarios (*La tentación del fracaso*), y, casi inexistente, son las reflexiones acerca de *Prosas apátridas* y de *Dichos de Luder*.

En tanto estas dos últimas obras, que se caracterizan por su brevedad, ambigüedad, indeterminación, representan un verdadero problema para la comprensión teórica. Por ejemplo, cuando sale la primera edición de *Prosas apátridas* en 1975, José Miguel Oviedo en su prólogo sostiene que son un “autorretrato espiritual” del propio Ribeyro, coincidiendo diez años más tarde con Vargas Llosa cuando sostiene que son “un testimonio” del propio Ribeyro. Estas dos perspectivas se centran en el sujeto de

la enunciación que no está mal desde un punto de vista biográfico que pueda dar luces a las relaciones entre el autor y la obra, pero esa sola visión reduce la complejidad de estos textos que, como hemos visto, desafía no solo la comprensión genérica, sino la formación de los sistemas literarios nacionales en lengua española, para subsumirlos en confesiones personales o “autoretratos” de un autor preocupado de expresar su frustración, marginalidad o insatisfacción frente a la vida.

Por su parte, Abelardo Oquendo, en su prólogo de la edición de 1978 de esta obra, señala:

Este libro de Julio Ramón Ribeyro es la selección (sin duda) de una serie de apuntes, de anotaciones, de esbozos. Páginas sueltas, sin destino preciso, metidas en una alcancía para monedas que solas nada pueden comprar, configuran ahora una obra decisiva para la mejor comprensión de la literatura de su autor, aparte de hacer un libro más bien insólito en el Perú.

De este comentario de Oquendo podemos deducir dos lecturas. La primera es acerca de la incertidumbre genérica que deja este texto. No se decide o se sabe qué es o para quién están destinadas estas prosas. Por otro lado, hay que reconocer que Oquendo es uno de los primeros al señalar la importancia de esta obra en la comprensión de la literatura de Ribeyro. Sin embargo, más adelante señalará: “Aparentemente, nada o muy poco de nuevo nos trae este libro. Quien leyó las entrevistas del autor, quien oyó sus declaraciones, hallará aquí un mismo pensamiento que se amplía y ratifica”. Asimismo, Oquendo se alinearé con aquellos que señalan como rasgo esencial de Ribeyro, el de su supuesta marginalidad, confirmado además con este libro “marginal”: “Insular, inintegrado (a pesar suyo tal vez) Ribeyro es un buen ejemplo de escritor para aquellos que confirman la excelencia del artista en su marginalidad”.

Por su parte, Peter Elmore en *El perfil de la palabra* hace un deslinde entre el régimen de la ficción; (cuentos, novelas, teatro)

y las modalidades del comentario textual o el registro empírico de las *Prosas apátridas*, haciendo notar, como el mismo Ribeyro lo dice, la importancia capital de estos textos dentro de obra ribeyriana. Pero, Elmore califica de “ambigua identidad genérica” a estas *Prosas* en tanto son “un archivo personal de apuntes, pensamientos, anécdotas y bosquejos” (Elmore, 2002: 13). Asimismo, este autor, que también reconoce la importancia capital de esta obra como Oquendo, se centrará en el sujeto de la enunciación. El autor se forma en su obra, en *el perfil de su palabra*, como sujeto moral, ético y crítico; y, desde ella, configura su posición frente al mundo, sus jerarquías e ideologías. Para Elmore, el sujeto Ribeyro que se constituye a través de sus obras no es marginal, sino más bien *lateral*. Sin embargo, hay que reconocer que Elmore en este importante estudio, sobre la vida y obra de nuestro autor, acierta en vislumbrar el potencial cognoscitivo del fragmento en dichas prosas, aunque no profundiza sobre esta importante afirmación: «El tipo de verdad que en la escritura de Ribeyro se indaga y vislumbra es, efectivamente, no de carácter sistemático y orgánico, sino “angular y fragmentado”». (Elmore, 2002: 14).

En general, la crítica literaria ha caído en un biografismo (“el apatradismo” de Ribeyro) o en la fácil descripción de su carácter insular, heterogéneo o fragmentario que impide una clasificación genérica para la comprensión de este corpus textual. En tal sentido, se ha intentado desgajar, ignorar o suprimir estos textos, junto con los microtextos *Dichos de Luder* de su obra en general, como arbitrariedades más o menos entendibles dentro de la presunta marginalidad del escritor de la generación del 50. Otros, por su parte, han intentado realizar las conexiones de las *Prosas apátridas* con sus diarios (*La tentación del fracaso*), los cuentos (*La palabra del mudo*) e incluso sus ensayos (*La caza sutil*) para comprender la obra ribeyriana como una totalidad coherente desde sus tempranos escritos hasta sus últimas prosas

y, de este modo articular su visión particular crítica e irónica del mundo. Operación ciertamente válida, pero que no permite ver la autonomía efectiva de estos textos, sus posibilidades genéricas y su inscripción en una tradición que viene desde la antigüedad clásica como lo es la tradición del fragmento y que llega hasta la escritura contemporánea con escritores como Oliveiro Girondo, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Antonio Porchia, Julio Cortázar, Julio Torri, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Augusto Monterroso, entre otros.

El mismo Ribeyro, en una nota de 1982 a su tercera edición en español, señala acerca de este título: "...se trata de textos que no se ajustan cabalmente a ningún género, pues no son poemas en prosa, ni páginas de un diario íntimo, ni apuntes destinados a un posterior desarrollo, al menos no los escribí con esa intención. Es por eso que los considero "apátridas", pues carecen de territorio literario propio". (Ribeyro, 1982: 9). De esta manera, intenta corregir los equívocos de las críticas biografistas que veían en estos textos las prosas de un sujeto apátrida, para redireccionar la reflexión acerca del "no lugar" de estos textos, tanto en sus libros publicados anteriormente, como dentro de la tradición literaria de su época.

Ribeyro es consciente, pues, de la irrupción que significa esta obra dentro de los géneros convencionales, pero al mismo tiempo intuye el "espacio común" que existe en ellos para "permitirles existir gracias a la contigüidad y al número" (Ribeyro, 1982: 9). Es decir, estaría vislumbrando la configuración de una nueva modalidad discursiva al menos dentro de su producción. E incluso *Prosas apátridas* sería su obra capital como el mismo Ribeyro lo dice en una anotación de 1978: "Probablemente es lo mejor que he dado de mí. Encuentro algunas que me sorprenden y me emocionan porque no sé cómo surgieron ni por qué las expresé así. Son textos que me sobrepasan, quiero decir que son mejores que yo. Creo que en

este libro, en ciertos momentos, avancé más allá de mi propia frontera”. (Elmore, 2002: 13). Entonces, la pregunta es ¿a través de qué marco de lectura podemos aproximarnos a estas prosas? Pensamos que la clave de su lectura, su orientación, y el sentido (dirección) que se vislumbra a través de ellas es el de la escritura fragmentaria.

Aproximaciones teóricas al fragmento

Pensar en el fragmento no solo es pensar en los márgenes de la escritura, sus bordes inestables, su misma naturaleza escurridiza, sino también en la forma o en las formas de lectura que hacemos de los textos, en cómo construimos o percibimos la realidad. Pensar en el fragmento es, entonces, pensar en las relaciones entre el pensamiento y el lenguaje, entre las palabras y las cosas, incluso entre signo, referente y sentido. Es también reflexionar entre las relativas relaciones entre el todo y la parte, los espacios que se abren entre el centro y la periferia, y en todo aquello que no puede ser clasificado porque sale de los paradigmas convencionales. En suma, pensar en el fragmento es tratar no solo comprenderlo, sino también de intentar conceptualizarlo, alcanzar sus límites, es estar destinado por principio al fracaso. En tanto, la misma naturaleza del fragmento es inasible, inefable y desborda, desde su misma indeterminación, los esquemas clasificatorios.

En tanto definir es limitar, entonces definir el fragmento es traicionarlo. El fragmento no tiene sentido. Si entendemos por este un concepto fijo y concreto, como lo entendían los estructuralistas ortodoxos, pues con el fragmento no hay clausura, ni cierre. ¿Cómo entonces darle un marco de lectura a lo que al parecer no tiene marco, ni sentido? La clave está en la apertura que despliega el fragmento. En la constante rearticulación del sentido que ofrece el fragmento por la indeterminación de su propia forma. Su sentido es su propio devenir en el tiempo. El énfasis está pues

en el lector que, de acuerdo a su horizonte cognoscitivo, le puede dar o no un sentido determinado.

En última instancia, podríamos decir con Borges que toda literatura es fragmentaria o es un fragmento de la vida por dos motivos principales: la literatura nunca puede expresar o representar la totalidad de una experiencia por más mínima que esta sea, por otro lado, el texto es también fragmentario en relación a su apertura hermenéutica; es decir, nunca está cerrado y presenta o espera múltiples posibilidades de lecturas. Sin embargo, entendemos por escritura fragmentaria en este estudio, no a los textos incompletos o en espera de acabamiento, pues los textos fragmentarios son en sí mismos autónomos, sino a aquella escritura que urde textos que escapan, rompen y cuestionan la estructuración de la poética convencional que clasifica y etiqueta la literatura desde una noción esencialista, inmutable y cerrada de los géneros, ya sea por respeto a la tradición o por inercia intelectual. Es pues desde esta perspectiva que se configura la escritura fragmentaria.

Es también desde esta perspectiva que se puede entender el porqué de la exclusión sistemática de obras que no entraban en los paradigmas clásicos de clasificación. De ahí el empobrecimiento de los marcos de lectura en la historia de la recepción. Genette dirá es el *miedo al vacío* que siempre ha sentido el hombre desde los idealismos antiguos hasta las modernas teorías literarias. De ahí su tendencia cerrada a la unidad, a la totalidad, al centro y su desprecio a todo lo que consideraba inconcluso, inacabado o fragmentario.

Por su parte, Maurice Blanchot, en un ensayo sobre el pensamiento fragmentario en Nietzsche, sostiene:

El habla del fragmento no es habla más que en último término. Esto no quiere decir que ella sólo hable al fin, sino que atraviesa y acompaña, en todos los tiempos, todo saber,

todo discurso, con otro lenguaje que lo interrumpe llevándolo, en la forma de un redoblamiento, hacia la exterioridad en donde habla lo ininterrumpido, el fin que no acaba⁵.

Es la vuelta de Heráclito, la irrupción de lo múltiple e indeterminado, el pensamiento que rechaza el sistema, los centros, lo acabado; la escritura fragmentaria es aquella que se escurre, inasible a cualquier pretensión clasificatoria y, desde su supuesta marginalidad cuestiona las verdades estables, las totalidades firmes y los viejos dogmatismos. Todo texto bajo esta perspectiva es algo parcial que nunca se completa. Las ilusiones de totalidad o de cierre de los géneros convencionales solo son posibles si las entendemos como “totalidades parciales” de algo que nunca se llega representar totalmente. De este modo, entendemos los géneros discursivos o literarios como instancias o mediaciones que permiten la reducción de la complejidad hacia algo abarcable en busca de sentido y que, al mismo tiempo, posibilita las coordenadas para la comprensión o interpretación de un texto determinado.

Los géneros entonces posibilitan el marco de lectura desde donde se puede encontrar la conexión entre el horizonte de expectativa del lector y la intención comunicativa del autor. Incluso, cuando una obra como *Prosas apátridas* no se circunscribe categóricamente en ningún género tradicional, el hecho mismo de su ruptura con los géneros es, desde una perspectiva genérica, la negación de los géneros literarios. Todo lo contrario al decir de Todorov: “Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita de una ley, precisamente la que será transgredida... la norma no es visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones” (Todorov, 1998: 33). En tanto, no existe la transgresión sin el conocimiento de la norma o, incluso, no existe la regla sin sus excepciones.

5 BLANCHOT, Maurice. *La ausencia del libro: Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires, Ediciones Calden, 1973. En: <http://www.philosophia.com.ar>

Para Mijail Bajtín, toda comunicación es genérica (más allá de lo literario) en tanto responde a un entramado o polifonía de voces, lo cual vendría a ser las realizaciones pragmáticas de los géneros⁶. Son tendencias discursivas que se estabilizan de acuerdo a una institución social, ideología o cultura determinada. Es aquí, con esta definición amplia del género como discurso codificado, que creemos encontrar una clave para elaborar un marco de lectura para el fragmento. Pues, aunque el fragmento se niegue a la definición, no puede escapar a la repetición, a la continuidad dentro de su discontinuidad. Su propia ruptura, como diría Octavio Paz, se vuelve tradición, y desde esta repetición se puede codificar ciertas regularidades o hasta las propias irregularidades del fragmento. No hay un afuera del texto, diría Derrida, ingresamos al discurso incluso cuando callamos, en el silencio. Nadie escribe desde la nada, o individualmente desde cero. Hablar o escribir es ingresar al discurso, a la generalidad. Entonces, ¿se puede inscribir, paradójicamente, al fragmento dentro de una categoría genérica? ¿O quedaría como el antigénero del discurso filosófico y literario?

En todo caso, el fragmento no es un género literario convencional, y sus fronteras van más allá de lo que tradicionalmente se entiende por discurso filosófico o literario. Se cae entonces en la tentación de adscribirlo como una categoría transgenérica acorde con lo que se ha llamado el pensamiento posmoderno, pero que pierde sus raíces en el origen mismo del lenguaje. La originalidad de *Prosas apátridas* no está en la fundación de una nueva modalidad genérica, sino en la superposición libre de antiguas formas discursivas como el aforismo, el relato, el ensayo, el diario, entre otras.

En tal sentido, la novedad radicaría en la rearticulación de estas formas existentes para la configuración de un entramado

6 BAJTÍN, Mijail. "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, editores, 2002.

textual que responde a las necesidades comunicativas del escritor. De esta manera, ingresa a la tradición de la ruptura de autores como Michael de Montaigne con sus *Essays* o Charles Baudelaire con su *Le Spleen de Paris*, que en sus épocas buscaron nuevas modalidades discursivas en que expresarse. Sin embargo, ¿podemos rastrear para *Prosas apátridas* una tradición hispanoamericana del fragmento para por fin encontrarle un terreno literario más acorde con nuestra lengua y nuestra cultura?

Para una tradición del fragmento en Hispanoamérica

La irrupción de *Prosas apátridas* nos exige a repensar no solo los conceptos de género y escritura, sino también acerca de nuestras formas de lectura y las nociones de obra literaria. En la tradición literaria occidental, a pesar de los esquemas dominantes de lectura sobre los géneros de privilegio que hemos esbozado, siempre ha existido (los orígenes se pierden) la literatura fragmentaria bajo diversos nombres (aforismos, sentencias, máximas, apotegmas, proverbios, refranes, adagios). Esta tradición del fragmento que se presenta en todas las épocas, no solo en literatura, sino también en filosofía (Heráclito), se hace patente también en las puertas de la modernidad con el pensamiento fragmentario de Montaigne, el pensamiento aforístico de Nietzsche, y la poética de Novalis. No olvidemos a Pascal y sus célebres *Pensamientos*. En suma, en Occidente es ya toda una forma literaria y filosófica de expresión que llega hasta autores contemporáneos como Emil Cioran y René Char.

Quizá la forma más destacada y privilegiada de la literatura fragmentaria sea el aforismo. La brevedad, la síntesis, la intensidad instantánea del aforismo y su vocación corrosiva e irónica de la realidad ha vuelto a resurgir en esta época que, como dice Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, en donde el vértigo de la vida cotidiana exige la brevedad y concentración de la literatura. Se revalora entonces las poéticas de la brevedad, la fragmentación, la escritura fronteriza, el minimalismo, las ficciones súbitas,

las minificciones. Para algunos teóricos este tipo de escritura está relacionado a la denominada era de la posmodernidad donde los grandes metarrelatos que sustentaban la epistemología de Occidente y sus verdades duras han caído. Sin embargo, y como hemos señalado, este tipo de escritura no es reciente, sino que es una forma de relacionar pensamiento y lenguaje que viene incluso desde la antigüedad. Pero, ¿qué sucede en Hispanoamérica?

En la tradición literaria hispanoamericana hay una relación de textos “insurgentes”, inclasificables o de escritura fronteriza que no se alinean dentro de los cánones oficiales, pero que por su continuidad rebelde en el tiempo conforman lo que Octavio Paz ha denominado como la “tradición de la ruptura”. Hasta el momento son pocos los estudios sobre los textos fragmentarios en Hispanoamérica. Uno de ellos es el de Wilfredo H. Corral⁷ que reflexiona sobre la formación de este tipo de textos desde la década de los años 20 y 30 y presenta un corpus heterogéneo en los que incluye textos inclasificables como otros más o menos vinculados a géneros clásicos de la brevedad como el aforismo, los epigramas, las viñetas, ensayos cortos y otros géneros híbridos relacionados con la escritura posmoderna: microrelatos, minificciones, novelas integradas, cuentos integrados, etc.

De este modo, Corral señala para este corpus a escritores en los que el fragmento ha sido una práctica más o menos destacada desde las décadas de los años 20 y 30 como Julio Torri, Oliveiro Girondo, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Antonio Porchia; hasta los autores más recientes como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Augusto Monterroso, Julio Ramón Ribeyro; entre otros. Corral no delimita ni define categóricamente lo que es un fragmento, sino que reflexiona sobre sus posibilidades genéricas. La virtud del fragmento, según él, es su negación de las estructuras,

7 CORRAL, Wilfredo H. “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: Formas breves, historia iteraría y campo cultural hispanoamericano”. 451-487. 1996.

los centros e ideologías, su constante fluidez, el cruce, la ruptura de esquemas. Además de su maleabilidad para que se los seleccione y organice de acuerdo a cualquier punto de vista genérico o textual.

En consecuencia, lo que Corral destaca en ellos es el cruce, el desplazamiento, el desmantelamiento de las fronteras al proponer un nuevo tipo de lectura que deconstruye los antiguos paradigmas de lectura. Esto nos lleva, por cierto, a repensar sobre los conceptos de libro, edición, lectura, cánones, tradición y recepción. Y más en la actualidad cuando se anuncia la “muerte del libro” tradicional⁸ por el advenimiento del llamado *e-book* y las múltiples formas de interacción, manipulación y edición que ofrece esta tecnología para el lector quien también se convierte, en cierto modo por la naturaleza de esta dinámica, en un autor.

En suma, lo que el fragmento realiza con su aparición es aquello que está inscrito en su propia etimología: fracturar, romper, quebrar. Desestabilizar las nociones de centro, unidad y totalidad. Es decir, el cómo concebimos la realidad, y las relaciones entre el pensamiento y el lenguaje. Las irrupciones de la vanguardia en Hispanoamérica nos ofrecen pues todo un terreno para esta exploración. Los estudios sobre los textos fragmentarios son todavía incipientes, al menos hasta donde hemos explorado en nuestra tradición. En contraste, teorías ya desarrolladas como la deconstrucción, la intertextualidad, la polifonía, la escritura fronteriza, el palimpsesto, la hibridez, entre otras teorías relacionadas con el pensamiento posmoderno, nos pueden ayudar a comprender o a diseñar una teoría del fragmento, sin dejar de reconocer, desde luego, los propios referentes discursivos y culturales sobre los que se constituye nuestra tradición. Por ejemplo, aún nos falta distinguir, y relacionar conceptos como fractal, fragmento y frontera.

8 Sin embargo, este anuncio de la presunta muerte del libro no es para nada nueva, pues, desde finales del siglo XIX ya se especulaba acerca de este tema con la aparición de la grabación del sonido. Cf. Michele Melot. “¿Y cómo va la muerte del libro?”, en *Istor*, Revista de Historia Internacional, Año VIII, Otoño del N° 30. México. D.F., 2007.

Al intentar “enmarcar” las *Prosas apátridas*, y al postular un sentido (orientación) dentro de una tradición de literatura fragmentaria en Hispanoamérica, no dejamos de reconocer, desde luego, la posible propuesta original de Ribeyro dentro de nuestra propia tradición literaria, sino que buscamos una orientación más próxima que la reconocida tradición europea, en la cual, como hemos señalado, han intentado inscribir las lecturas que ha hecho la crítica literaria. Esto no quiere decir, por supuesto, que Ribeyro haya conocido necesariamente esta tradición hispanoamericana, ni que su obra se haya visto influida por ella, sino que simplemente pertenecería con derecho a este corpus importante de obras laterales donde se encuentra, quizá, lo más característico de la literatura en lengua española.

Prosas apátridas de Ribeyro, los textos desterrados y sin hogar, cuyo potencial reside justamente en su posición al margen, en su negación de la estructuras, en la subversión de los centros y de las totalidades, ya tiene, paradójicamente, un lugar, un espacio, tanto en el terreno de la heterogénea literatura peruana, como en el campo literario más vasto de la escritura fragmentaria en Hispanoamérica.

Bibliografía

- CORRAL, Wilfredo H. “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: Formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericano”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. 44, No. 2, 451-487. México. D.F., 1996.
- BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, editores, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *La ausencia del libro: Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Calden. Colección *El hombre y su mundo*, 12 dirigida por Oscar del Barco, 1973. En: <http://www.philosophia.com.ar>. Martes, 15 de diciembre del 2011, 15:30 horas.

DELGADO, Washington. “Julio Ramón Ribeyro en la Generación del 50”, en *Julio Ramón Ribeyro: El rumor de la vida*. Néstor Tenorio Resquejo (Comp.). Lima, Arteidea Editores, 1996.

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra. Julio Ramón y su obra*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2002.

MELOT, Michele. “¿Y cómo va la muerte del libro?”, en *Istor*, Revista de Historia Internacional, Año VIII, Otoño del N° 30. México. D.F., 2007. En: <http://www.istor.cide.edu/revistaNo31.html>.

GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50: Un mundo dividido*, Lima, Ediciones, Séptimo Ensayo, 1988.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Prosas apátridas*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2006.

_____. *La caza sutil*. Lima, Editorial Milla Batres, 1975.

_____. *Dichos de Luder*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1989.

_____. *La tentación del fracaso III*, Editorial Seix Barral, 1992.

TODOROV, Tzvetan. “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios*. Miguel A. Garrido (Comp.) Madrid, Arco Libros, 1988.

Correspondencia:

Oscar Gallegos Santiago

Crítico literario, docente y traductor. Egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la USMP.

Correo electrónico: oscar_gallegos86@yahoo.es