

EMOCIÓN Y MÚSICA EN “SILVIO EN EL ROSEDAL” DE RIBEYRO

John Penuel

Université de Nice-Sophia Antipolis

“La historia contada por el cuento debe entretener, conmover” (*Cuentos* 33), reza el cuarto de los diez preceptos que elabora Julio Ramón Ribeyro para el prólogo al tercer tomo de *La palabra del mudo*. Preguntado poco antes de morir qué es lo que hace que un cuento sea logrado, Ribeyro contesta, “que transmita una emoción” (Minardi 471). *Silvio en El Rosedal* (1976) es, según Ribeyro mismo, “de una tristeza sin par” (*La tentación del fracaso III* 84). Y el gran logro de Ribeyro en *Silvio en El Rosedal* es precisamente el de comunicarle la tristeza del cuento al lector.

Sorprende, pues, que a pesar de declaraciones tan reveladoras de los propósitos del autor la crítica se empeñe, no sin alguna razón, en encontrar una filosofía positiva que subyace en toda la obra ribeyreana (Higgins 161). Pero tomando para el caso *Silvio en El Rosedal*, se verá que la expresión de una filosofía, positiva o no, se subordina a la transmisión de una emoción. Conviene entonces elucidar los componentes de esa transmisión hacia la cual, según su propia confesión, Ribeyro dirige sus esfuerzos en cada cuento, y que, para sus lectores, si no quizá para la crítica especializada, ha sido su mayor éxito.

Expresión de la cosmovisión de su autor, como lo asevera Higgins (163), *Silvio* le presenta al lector el vehículo ideal para estudiar la gama de técnicas que emplea Ribeyro no sólo para comprometerle afectivamente con el protagonista del relato, sino también para escribir un relato que –desmintiendo su aparente sencillez– funciona a varios niveles. Se destacan entre esas técnicas la prosa sencilla, la ambigüedad y la creación de un claustro enigmático a medio camino entre lo real y lo fantástico.

Para sus propósitos, Ribeyro logra además recrear en prosa un conocido concierto de tres movimientos. Musicalidad, por otra parte, frecuentemente señalada por la crítica. Desde la “clave menor” (48) que achaca a la obra ribeyreana Adolfo Castañón hasta la “impalpable melancolía que como una música lejana brota de sus relatos” (Oviedo 59). Música lejana sí, pero que en el caso de *Silvio en El Rosedal* tiene una fuente específica. Apenas sentida en una primera lectura, pero en una clave menor que aún ignorando el lector de donde viene imparte una profunda tristeza, la música de *Silvio* se hace evidente a la luz de un estudio de la estructura tripartita del cuento. A la vez, se descubren en el cuento lazos paralelos que permiten sacar conclusiones más ambiguas que la de Higgins.

Extenso, pero de argumento escueto, *Silvio en El Rosedal* relata el retiro andino que durante una década vive Silvio Lombardi, cuyo padre, inmigrante italiano devenido dueño de ferretería limeña, muere atragantado por una pepa de durazno a poco de adquirir la finca serrana El Rosedal; Silvio, a los cuarenta años de edad, hereda la propiedad. Raras veces durante los diez años que lo acompañamos sale del claustro en el cual se encierra –ni de la hacienda ni de la sierra misma– para bajar a la costa. En cambio, pasea por el rosedal que da su nombre a la hacienda, hojea viejos periódicos, asiste sin entusiasmo a las fiestas dadas por los notables tarmeños. Envejece.

Una tarde, desde la cima de un cerro, cree descubrir una clave en el rosedal. A partir de este descubrimiento, que cierra el primer movimiento del cuento, Silvio se dedica al desciframiento de la clave. Conforme con sus interpretaciones, Silvio se pone a mejorar el ganado de la hacienda o a retomar el violín. El renombre de su establo gana toda la región; da un inolvidable concierto de violín con el maestro Rómulo Cárdenas. Con el tiempo, pierde el entusiasmo y va dejando esas actividades para volver a tomar la rutina de antes.

Pero por segunda vez, su entrega a la rutina se ve interrumpida. Con la llegada a El Rosedal de las Settembrini, parientas italianas de Silvio, empieza el tercer y último movimiento del cuento. Roxana, la sobrina, es una hermosa quinceañera de la cual Silvio se enamora fulminantemente. En una fiesta que sirve de desenlace, Roxana es presentada a la sociedad tarmeña y Silvio, dándose cuenta que la sobrina se le va de las manos, se retira con su violín a los altos de su casa para observar, solo, el desarrollo de los festejos. El narrador, observándolo a Silvio, comenta: “Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie,

en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza que nunca lo había hecho mejor” (502).

El esbozo del argumento revela la estructura básica del cuento. Una serie de conjuntos, surgiendo unos de otros, se divide en tres movimientos –conviene el término musical– separados el primero del segundo por el descubrimiento de la clave en el rosedal y el segundo del tercero por la llegada de las Settembrini. El primer movimiento abarca la exposición, el anuncio de varios temas que luego serán ampliados, una *tour* de la hacienda y la descripción de los primeros años de la estadía de Silvio en ella. El segundo movimiento corresponde a los esfuerzos de Silvio para encontrarle un sentido y una aplicación al misterioso mensaje en el rosedal que ahora observa detenidamente desde el mirador de una torre adjunta a la casa. Se acelera el ritmo en el último movimiento, arrojándole al lector hacia el final.

Si la estructura del cuento tiene un papel preponderante en el golpe de emoción que provoca una primera lectura de *Silvio en El Rosedal*, es la sencillez de la prosa la que le prepara a lector para recibirlo indefenso. “Literatura”, escribe Ribeyro, “es afectación. De allí que cualquier tentativa para dar la impresión de no ser afectado –monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial– constituye a la postre una afectación a la segunda potencia” (*Prosas apátridas* 67). Renunciando al experimentalismo (y, en consecuencia, a la fama), Ribeyro alcanza, en cambio, una prosa tan natural que él, como autor, llega a desaparecer, no sin antes hacer nuestros los gozos y los dolores del “solterón caduco” (493) propietario de El Rosedal.

Pero como tantas veces con Ribeyro, nada es tan inocente como lo parece, ni la sencillez de su estilo tiene la única función de facilitar el golpe de emoción. Esa sencillez sirve además para despistar: a partir de repetidas lecturas de *Silvio en El Rosedal* se empieza a vislumbrar lo complejo de una prosa de tan inocente parecer. Que *Silvio en El Rosedal* alegorice la vida del escritor no sorprende; sí sorprende, en cambio, que el autor sostenga la alegoría con el rigor suficiente como para comentar a lo largo del cuento, sin exabruptos, su propia prosa y la de otros.

Al presentar la bella Roxana a la sociedad tarmeña reunida en El Rosedal, por ejemplo, Ribeyro evoca su estilo y el de las novelas latinoamericanas que tanto éxito tuvieron en la segunda mitad del siglo veinte. No se puede dejar de entrever el juicio socarrón:

Silvio pensó algo mejor: hacerla aparecer desde los aires gracias a un procedimiento mecánico o extraerla de una torta descomunal. Pero finalmente renunció a estos recursos barrocos, confiado en la majestad de

su sola presencia y simplemente hubo un momento en que Roxana estuvo allí y todo dejó de existir (501).

Difícil sería encontrar una descripción más apta de la prosa de Ribeyro: en sí, no llama la atención; simplemente está allí, sin adornos. El autor deja de existir.

Pero Ribeyro no desaparece sin primero depositarle al lector en *El Rosedal* mismo, claustro enigmático en el cual se desarrolla la trama central del cuento. De hecho, el cuento empieza con una descripción de “la hacienda más codiciada del valle de Tarma” (485), resaltando de paso “su feracidad y su hermosura” (485). Al entrar a la casa por el portón que da a la carretera, uno se siente de inmediato, “abrazado por las alas laterales y aspirado hacia una vida que no podía ser más que enigmática, recoleta y deleitosa” (486). El narrador nos guía además al rosedal:

Era un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año. Había rosas rojas y blancas y amarillas y verdes y violeta, rosas salvajes y civilizadas, rosas que parecían un astro, un molusco, una tiara, la boca de una coqueta. No se sabía quien las plantó, ni por qué motivo, pero componían un laberinto policromo en el cual la vista se extasiaba y se perdía. (486)

Al exagerar la variedad de rosales y el misterio de los orígenes del rosedal, el narrador, que con mencionar las “inversiones en sembríos y animales” (485) de los ganaderos serranos, sus “derechos de sobregiro” (485) y con hacer otras observaciones mundanas, ya ha ganado nuestra confianza, nos manipula, y para burlarse, sin énfasis, tanto de las expectativas del lector como de las de Silvio; nos coloca del lado del “pobre idiota” (494) cuando éste se pone a interpretar los signos que cree encontrar en el rosedal.

En fin, con la creación de esa finca serrana en la cual se encierra Silvio, Ribeyro se hace partidario de una larga tradición literaria. Por lo tanto, *El Rosedal* es a la vez conocido y extraño. Y en él los sucesos más improbables se le antojan al lector perfectamente verosímiles. Como la prosa que, aunque elegante, no distrae, los acontecimientos del cuento, aunque a veces casi inverosímiles —la muerte de don Salvatore al tragar entero un durazno, por ejemplo— no los cuestionamos. Arrojado hacia el desenlace entonces nada más que por el ritmo, primero rápido, luego más lento, al final rápido otra vez, el golpe que al lector le sacude al terminar *Silvio en El Rosedal* es tanto más fuerte, y el estado de ánimo que provoca, tanto más duradero.

Un manejo hábil de las técnicas del *suspense* le proporciona a Ribeyro otra manera de imponerle un ritmo a la lectura del cuen-

to. Silvio, por ejemplo, pasea por el rosedal, pero siempre se retira “con la impresión de un paseo imperfecto” (488). Pero Ribeyro deja sin explicación esa impresión para retomar en la siguiente sección del texto con la declaración que, “Así pasaron algunos años” (488). De esa manera, el autor aumenta la ambigüedad, y crea un ambiente en que al lector no le parece nada inverosímil que en el “abigarrado rosedal” (490) haya una clave, “un signo que remitía a otro signo” (491). Esta técnica de crear intriga al final de una sección, para dejarnos con las ganas al empezar otra que parece no tener nada que ver pero que a su vez va aumentando en tensión y relacionándose con lo anterior, la emplea Ribeyro en las secciones que corresponden al lento despertar de Silvio hasta su descubrimiento del secreto en el rosedal. Si bien esta técnica no es original, Ribeyro se apropia de ella con tanta eficacia que cuando le da media vuelta más a la tuerca crece la tensión sin que el lector se percate de la maniobra artificiosa:

Una mañana que se afeitaba creyó notar el origen de su malestar: estaba envejeciendo en una casa baldía sin haber hecho realmente nada, aparte de durar. La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. Pero, ¿qué podía ser? En vano miró a su alrededor, buscando un indicio. Todo seguía en su lugar. Y sin embargo debía haber una contraseña, algo que le permitiera quebrar la barrera de la rutina y acceder al conocimiento, a la verdadera realidad. (489)

Pero ya empieza la siguiente sección de texto: “Una tarde que se aburría demasiado [...]” (489). La arquitectura del cuento imita pues la de la hacienda que, como se ve al entrar en ella, “era una serie de conjuntos que surgían unos de otros” (486). O sea que esta sección, surgida de la anterior, va descubriendo de a poco, hasta llegar al momento después del cual el cuento toma otra dirección, la búsqueda de Silvio.

La mirada del narrador, enfocado en Silvio y alternando entre la ternura y la socarronería, parece posarse también sobre el lector. Ribeyro le comunica su compasión para con el protagonista, y yuxtaponiendo momentos de profunda desesperación y humillación con otros de una ironía burlona, logra que, con las defensas bajas, se identifique con Silvio y con su búsqueda. “Nunca esperó Silvio con tanta ansiedad” (491), describe Ribeyro a Silvio en espera de la carreta que le ha de traer de Tarma el esclarecimiento de la misteriosa clave dibujada en el rosedal. Pero el lector también espera ansioso esa carreta. Una vez descifrada la clave –RES– Silvio queda perplejo:

¿Qué cosa era una res? Un animal, sin duda, un vacuno, como los que abundan en la hacienda. [...] RES. Algo más debía expresar esa palabra naturalmente, en latín, según recordó, res quería decir cosa. Pero ¿qué era una cosa? Una cosa era todo. Silvio trató de indagar más, de escabullirse hasta el fondo de esa palabra, pero no vio nada y vio todo, desde una medusa hasta las torres de la catedral de Lima. (491)

¿Acaso no somos también nosotros, algo crédulos, ilusionados por lo menos de que el empeño de Silvio tenga resultado y con no pocas ganas de entregarnos al sentimentalismo y a la fantasía, blanco del piadoso sarcasmo del narrador?

Postulado el misterio del rosedal por Ribeyro, lector y protagonista compartimos brevemente ansias y esperanzas. La música del cuento, apenas percibida, le manipula las emociones, en cambio, sólo al lector. En fin, los tres movimientos del cuento corresponden a los tres movimientos del concierto para dos violines en re menor de Bach, el mismo concierto que ejecutan ante un público indiferente Silvio y Rómulo Cárdenas.

En el primer movimiento del cuento, relativamente corto, se nos presentan El Rosedal y la vida del protagonista en su hacienda. Lo acompañamos a fiestas y bailes que empiezan en una provincia y terminan cerca de otra. Corresponde este movimiento del cuento al primero del concierto de Bach, un *vivace*.

Al divisar el dibujo en el rosedal, Silvio abandona la vida social tarmeña para recluirse en su hacienda y descifrar las claves RES y SER. Él y la hacienda entran en una etapa de decadencia. Este segundo movimiento es el más extenso y el de ritmo más lento de *Silvio en El Rosedal*; como el segundo movimiento del concierto para dos violines, es *largo, ma non tanto*.

En el último, movimiento también corto, El Rosedal, bajo el dominio de la prima, emprende nuevos negocios y entra “en una nueva era de prosperidad” (498). Escenario del desenlace, la fiesta aporta su ritmo al cuento. Con Silvio observamos:

su fiesta que iba cobrando un ritmo frenético a medida que pasaban las horas. La orquesta tocaba a rabiar, las parejas sacaban polvo del suelo con sus zapateos, los bebedores copaban la mesa del bar, bailarines acobambinos disfrazados de diablos ensayaban saltos mortales cerca de las arcadas. (502)

Allegro es el último movimiento tanto del cuento como del concierto de Bach.

La arquitectura de la hacienda, reflejada como ya se ha visto en la estructura del cuento, también sugiere la musicalidad del cuento. Se recordará que la serie de conjuntos que conforma El Rosedal “se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de

una composición musical” (486). Pero la pista más obvia se encuentra en los comentarios del narrador acerca de la acogida por parte de los terratenientes del concierto dado por Silvio y su profesor de violín. De los más de cien invitados llegan apenas doce, de los cuales leemos:

Más tarde, con los tragos, felicitaron a los músicos con frases hiperbólicas, pero no habían escuchado nada, Juan Sebastián Bach pasó por allí sin que le vieran el más pequeño de sus rizos.

O sea que Ribeyro no sólo critica el filisteísmo de la oligarquía serrana, sino que lamenta el vacío en el que parece caer su propia creación artística, y más sutil todavía, lanza un desafío a sus lectores –pocos, ciertamente– que nos pone sobre la pista de la estructura musical del cuento.

Pero si el lector no se da cuenta que esa música le manda de una hacienda de la sierra central peruana, tan distante a primera vista de los escenarios de las obras maestras germánicas, directo a un sanatorio de los Alpes suizos habitado en los primeros años del mismo siglo por otro artista frustrado sin iniciativa ni pasión (salvo la de fumar), relacionar esta estructura musical con los temas de *Silvio en El Rosedal* puede resultar difícil, y el paralelismo musical parecerle “cosa de virtuosismo” (Minardi 471), como lo diría en una entrevista el propio Ribeyro, quien a la altura de la publicación de *Silvio* lleva más de veinte años escribiendo cuentos y ya ha demostrado –ante un público indiferente– su maestría del género. Y por medio de un diálogo que Ribeyro entabla con esta obra, a la que hace numerosas alusiones en *Silvio en El Rosedal*, es resaltada la tristeza de la vida de Silvio, y se sugiere una interpretación más pesimista que la de Higgins. Pero antes de explorar el parentesco temático, hace falta establecer el vínculo.

El crítico Wolfgang Luchting no duda en plantear el *Bildungsroman* (34) como base para una comparación, pero aparentemente no se repara en el ejemplar de ese género que Ribeyro tiene más presente al escribir *Silvio en El Rosedal*. Y se advierte esa presencia ya desde el cuarto párrafo del cuento, cuando leemos que don Salvatore, a instancias de su médico, se va de Lima a la hacienda serrana porque “contrajo una afección pulmonar” (484). Al igual que la de Hans Castorp, que va al sanatorio Berghof con la intención de hacer una visita de tres semanas pero termina quedándose años, la estadía de Silvio en su claustro serrano se va prolongando mucho más de lo previsto. El contraste entre un Hamburgo brumoso, cuna del joven Castorp, y el sanatorio alpino, con sus neva-

das en cualquier mes del año y la frecuente irrupción de un sol cálido en pleno invierno nos recuerda aquél entre Lima y la sierra:

Nada detestaba Silvio más que los inviernos limeños, cuando empezaba la interminable garúa, jamás se veía una estrella, y uno tenía la impresión de vivir en el fondo de un pozo. En la sierra, en cambio, era verano, lucía el sol todo el día y hacía un frío seco y estimulante. (487)

El detalle que remite definitivamente a *La montaña mágica* se encuentra en el apellido, Settembrini, de las parientas italianas, apellidándose ellas entonces igual que el pedagogo italiano de la novela de Mann. Cabe destacar, al final, que en el epílogo a la traducción al inglés de *La montaña mágica*, Mann escribe: "To me the novel was always like a symphony, a work in counterpoint, a thematic fabric; the idea of the musical motif plays a great role in it" (725).

Pero Lima no es Hamburgo, ni la sierra central peruana los Alpes suizos, ni mucho menos los hijos del inca calzan sombrero de fieltro verde oscuro y abandonan el huayno para ponerse a cantar a la manera de los montañeses del Tirol. Y Silvio, a diferencia de Hans Castorp, quien en su retiro alpino vive un proceso alquímico que lo transforma, no parece madurarse nada, no cambia nada, y si bien vive un proceso de búsqueda y aprendizaje, poco parece aprender.

Ese proceso de aprendizaje, central al *Bildungsroman*, implica una actitud optimista del autor: podemos aprender, podemos convertir la materia prima en oro. Y si Silvio emprende una búsqueda y despliega un gran esfuerzo, si, en breve, Ribeyro tiene colocados todos los elementos como para referir la formación de Silvio, pero la esperada conversión en oro no resulta, será porque la actitud del autor es otra.

Claro que en cuanto a una formación Hans Castorp, con sus veintitrés años recién cumplidos, le aventaja a Silvio, al que no le queda más que envejecer en soledad, el violín su único consuelo. Aún siendo las circunstancias más propicias para el desarrollo de Hans Castorp que el de Silvio, sorprenden la eterna inmadurez de Silvio –¡enamorarse de una quinceañera!– y la pobre lección que saca de sus años en la montaña.

Porque al final le aguarda a Silvio una especie de revelación: se da cuenta que carece de aptitud para participar de lleno en el festín de la vida. En un desenlace inesperado, pero creíble, Silvio se resigna a la soledad, sin amargura eso sí, pero con una serenidad nacida de la tristeza y el fracaso. Mientras tanto, Ribeyro, aprovechando del torbellino de la fiesta –al ritmo del movimiento *allegro*

del concierto de Bach— para conducirnos hacia el desenlace, logra que a la resignación de Silvio reaccionemos, aún después de repetidas lecturas, no tanto intelectual como emotivamente.

Y esa reacción —desde el primer cosquilleo de intriga hasta el último estremecimiento que depara una lectura de *Silvio en El Rosedal*— depende del compromiso de parte del lector con el cuento y su protagonista. Compromiso que llegan a suscitar una prosa clara y sencilla, el misterio y la música. “Triste cosecha para tanto esfuerzo” (496), dice Ribeyro de la vida de Silvio. Pero la tristeza abrumadora que se nos comunica, no nos desespera. Más bien, como la mejor música, como todo arte auténtico, llega a consolar.

BIBLIOGRAFÍA

- Castañón, Adolfo. “Ribeyro para fumadores”. *Vuelta* 218.19 (1995): 47-49.
- Higgins, James. *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- Luchting, Wolfgang. “Mudo en el parque: *La palabra del mudo III / Silvio en El Rosedal* de Julio Ramón Ribeyro”. *Explicación de Textos Literarios* 10.1(1981): 35-47.
- Mann, Thomas. *The Magic Mountain*. Trad. H. T. Lowe-Porter. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- Minardi, Giovanna. “Conversando con Julio Ramón Ribeyro”. *Alba de América* 13.24-25 (1995): 469-477.
- Oviedo, José Miguel. “La lección de Ribeyro”. *Quimera: Revista de literatura* 37 (1984): 58-59.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos*. Edición de María Teresa Pérez. Madrid: Cátedra, 1999.
- . *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *Prosas apátridas*. Lima: Milla Batres, 1992.
- . *La tentación del fracaso III*. Lima: Campodónico, 1996.

