



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Marginalidad, exclusión social y compensaciones imaginarias en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro

Jesus Antonio Álvarez Florez

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**Marginalidad, exclusión social y compensaciones imaginarias  
en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro**

**Tesis para optar al título de doctor en Estudios lingüísticos, literarios y culturales**

**Tradición y originalidad en la literatura española e hispanoamericana**

**Facultad de Filología y comunicación**

**Departamento de Filología hispánica, Teoría de la literatura y Comunicación**

JESÚS ANTONIO ÁLVAREZ FLÓREZ

**Doctorando: Jesús Antonio Álvarez Flórez**

**Director: Dr. Bernat Garí Barceló**

**Tutor: Dr. Bernat Castany Prado**

Nunca he podido comprender el mundo y me iré de él llevándome una imagen confusa. Otros pudieron o creyeron armar el rompecabezas de la realidad y lograron distinguir la figura escondida, pero yo viví entreverado con las piezas dispersas, sin saber dónde colocarlas. Así, vivir habrá sido para mí enfrentarme a un juego cuyas reglas se me escaparon y en consecuencia no haber encontrado la solución del acertijo. Por ello, lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en la elaboración de un inventario de enigmas.

*Julio Ramón Ribeyro*

# Marginalidad, exclusión social y compensaciones imaginarias en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro

<b>Agradecimientos</b> .....	6
<b>Resumen</b> .....	7
<b>Abstract</b> .....	8
1. Introducción. Ribeyro: breve esbozo biográfico y contextual.....	9
1.1. Estado de la cuestión: marginalidad y compensaciones imaginarias.....	16
1.2. Noción del espacio en la cuentística ribeyriana.....	47
1.3. Objetivos.....	63
1.4. Metodología.....	64
2. <b>Los gallinazos sin plumas</b> .....	65
2.1. Los gallinazos sin plumas. La casa como explotación laboral.....	68
2.2. Interior ‘L’: la casa como lugar de la denigración.....	76
2.3. Mar afuera: salir de casa para enfrentarse con la muerte.....	80
2.4. Mientras arde la vela: la casa como prisión.....	84
2.5. En la comisaría: la ambigüedad de las acciones.....	88
2.6. La tela de araña: la ciudad como una trampa.....	92
2.7. El primer paso: la ilegalidad como forma de vida.....	96
2.8. Junta de acreedores: la mediocridad frente a un mundo apabullante.....	100
2.9. Consideraciones generales: desamparo y pobreza en los primeros cuentos de Julio Ramón Ribeyro.....	104
3. <b>Marginalidad, exclusión y otredad de los caracteres ribeyrianos</b> .....	108
3.1. El banquete: los despojos de un inmenso festín.....	112
3.2. Las botellas y los hombres: el retrato de una vida gris.....	117
3.3. Los moribundos: una reflexión sobre la mentalidad oficial.....	122
3.4. La piel de un indio no cuesta caro: el dinero como versión oficial.....	127

3.5. De color modesto: racismo y marginalidad social.....	132
3.6. Alienación: la aceptación del discurso racista.....	137
3.7. Por las azoteas: la fantasía como marginalidad.....	142
3.8. El profesor suplente: la esperanza del azar.....	147
3.9. Al pie del acantilado: el conflicto entre invasores y propietarios.....	152
3.10. El chaco: rebelarse a la autoridad gamonal.....	158
3.11. Fénix: la violencia como forma de dominación.....	163
3.12. Surf: el combate final.....	168
3.13. Consideraciones generales: una reflexión sobre la vida gris.....	173
<b>4. Compensaciones imaginarias.....</b>	<b>177</b>
4.1. Explicaciones a un cabo de servicio: el deseo de ser otro.....	181
4.2. Espumante en el sótano: la mirada subterránea.....	186
4.3. Una aventura nocturna: la ilusión sexual.....	191
4.4. Papeles pintados: el viaje imaginario alrededor del mundo.....	196
4.5. Bárbara: una apuesta por la ilusión.....	201
4.6. Té literario: la fiesta aplazada.....	206
4.7. El jefe: la ilusión ética.....	211
4.8. Tía Clementina: la tentación de la herencia.....	216
4.9. Una medalla para Virginia: la pérdida de la inocencia.....	221
4.10. Consideraciones generales: la compensación imaginaria como paliativo de la frustración.....	226
<b>5. Memoria, vuelta a la infancia y búsqueda del lugar ideal.....</b>	<b>229</b>
5.1. Los eucaliptos: la pérdida de la infancia.....	232
5.2. Tristes querellas en la vieja quinta: el mundo en ruinas.....	236
5.3. Página de un diario: el deber de un legado.....	241
5.4. Silvio en El Rosedal: descifrar el enigma de la vida.....	245

5.5. El ropero, los viejos y la muerte: ser prisioneros de una herencia.....	250
5.6. El polvo del saber: la herencia frustrada.....	254
5.7. La casa en la playa: la búsqueda del lugar ideal.....	258
5.8. El Marqués y los gavilanes: el apellido como refugio.....	262
5.9. El maestro Berenson, la música y un servidor: el zarpazo del destino.....	267
5.10. Consideraciones generales: memoria, vuelta a la infancia y búsqueda del lugar ideal.....	271
<b>Conclusiones.....</b>	<b>274</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>280</b>

## **Agradecimientos**

Esta tesis doctoral no habría sido posible si, en un primer momento, no hubiese tenido una grata conversación con Bruno Longoni, maestro y leal amigo. Fue él quien me convenció de realizar mis estudios doctorales en la Universidad de Barcelona. Consultadas todas las fuentes, pocos días después le comuniqué que había tomado una decisión al respecto, sin saber que esta había sido la más acertada en mi formación académica. A él y a toda su familia, mis eternos agradecimientos.

En segundo lugar, quiero expresar mi más sincera gratitud hacia Ronald Salazar, amigo de toda la vida. Este proceso lo iniciamos juntos. Su apoyo y su guía en los momentos en que no tenía certeza sobre el camino fueron siempre reconfortantes. Sin sus palabras, tal vez no habría llegado pronto a buen puerto. Su apoyo constante, y las motivaciones mutuas, son el aliciente ideal para que hoy celebremos este triunfo.

En tercer lugar, debo mencionar a Bernat Garí Barceló, mi director. El empeño y la minuciosidad con que revisó este documento, y las sugerencias bibliográficas que me hizo cada tanto, fueron de enorme relevancia a la hora de escribir y corregir esta tesis. Sus observaciones al margen de la página resultaron esclarecedoras para mí, sobre todo en los momentos de duda. Todos los aciertos de esta tesis se deben a él. Si queda algún error en estas páginas, lo cual es muy posible, es de mi entera responsabilidad.

Ahora quiero mencionarla a ella, aunque me pidió que no consignara su nombre en esta página. Cada noche te enviaba un avance de mi tesis, el cual solíamos celebrar oyendo canciones de pésimo gusto. Fuiste testigo del progreso de este documento, como también, de mis alegrías y mis dudas ante la página en blanco. Oíste todos mis proyectos académicos y me recomendaste publicar la tesis una vez fuese aprobada. Espero que estés conmigo en ese y en todos los momentos de mi vida. Tenemos aún miles de canciones para bailar a solas. Prometo que nos seguiremos riendo.

Y, por último, esta tesis es también para mis hermanos, mis sobrinos y, sobre todo, para mis padres, que siempre quisieron tener un hijo profesor.

## Resumen

La pregunta que esta tesis doctoral pretende responder es por qué los personajes ribeyrianos fantasean con un lugar ideal, rememoran la casa de la infancia o el barrio de antaño, buscan una morada distante de la ciudad hostil, exaltan la vida íntima sobre cualquier otra y crean mecanismos de compensación imaginaria con los que paliar la realidad. Estos personajes, además, suelen estar en conflicto con aquellos que, venidos de la sierra o de las clases emergentes, anhelan un espacio en la babel limeña. La razón de dicha disputa es que estos últimos están hechizados por la modernización de la costa, a diferencia de los primeros, que ven en el progreso el punto final de una vida en la que había lugar para la familiaridad, la intimidad y el recato. No se trata de una lucha entre gentes de talante conservador contra un pueblo alienado, sino de la pérdida de un *locus amoenus*. La amenaza que se cierne contra esos viejos vecinos no es el inevitable progreso, sino unas formas de vida que carecen de toda distinción o de cualquier consideración ética. De allí que la salida más digna, para muchos de ellos, sea la marginalidad o la búsqueda eterna del Edén perdido, en tanto que a los recién llegados les aguarda el espejismo de la ciudad hostil, indiferente y deshumanizadora. Esta es la lectura que propongo para el análisis de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro.



## **Abstract**

This doctoral dissertation approaches questions regarding Ribeyro's characters: their conflicts, their experiences, their ruminations. Why do they fantasize about ideal places? What are they looking for when they recall their childhood home or the old town? Where do they go when they set out in search of new dwellings, distant from the hostile city? Why do they praise the intimate side of life and create imaginary compensation mechanisms to ease reality? What's more, these characters are in constant conflict with those who, coming from the mountains or from emerging classes, wish a place in Lima's turmoils. The reason for such a dispute is that the latter are charmed by the region's developments. Conversely, the former see development as an endpoint in life for intimacy, privacy and restraint. It is not a question of a struggle between conservative and alienated mindsets, but the loss of a *locus amoenus*.

It is not the unavoidable progress the threat that hovers over these old dwellers, but the new life styles falling short of distinction or any other form of ethical concern. Along these lines, the most honorable decision is to inhabit peripheral or marginal spaces or to search for the lost Eden. Whereas the newcomers will inevitably face the fate of a hostile, indifferent and dehumanizing city. This is the line of analysis put forward for Julio Ramón Ribeyro's short stories.

## 1. INTRODUCCIÓN. RIBEYRO: BREVE ESBOZO BIOGRÁFICO Y CONTEXTUAL.

Y el mundo de mis libros, *hélas*, es un mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso, poblado por pequeños personajes desdichados, sin energía, individualistas y marginados, que viven fuera de la historia, de la naturaleza y de la comunidad.

Julio Ramón Ribeyro – *La tentación del fracaso* (13 de enero de 1976)

Julio Ramón Ribeyro, en una de sus prosas apátridas, refiere que en una oportunidad un sacerdote lo trató con suma cordialidad, pues no podía creer que tenía a su lado al gran escritor peruano. Para un hombre como él, parco por naturaleza, el entusiasmo y la admiración del religioso le resultaron excesivas; no obstante, da la impresión de que disfrutó del momento. En el último apretón de manos, el sacerdote confesó que nunca olvidaría la tarde en la que almorzó con el autor de *La ciudad y los perros*. Ribeyro no pudo evitar la decepción y, con ella, la risa.

Lo que parece un error excepcional es tema común en buena parte de su cuentística. Tal como afirma César Ferreira, en un artículo titulado “Julio Ramón Ribeyro: la palabra que perdura”, la narrativa breve del escritor se caracteriza por una exploración de la idiosincrasia de la sociedad peruana, y, también, por la construcción de un tipo de personaje caro a su producción: “[...] aquel cuya existencia se instala entre el sueño y la derrota, la ilusión más absurda y el chasco más aciago” (2019: 15). En suma, la suya es una obra en la que sobresalen personajes que, como el propio Ribeyro, creyeron estar cerca de la felicidad y pronto comprendieron que todo se trataba de un equívoco.

Julio Ramón Ribeyro, nacido en Lima el 31 de agosto de 1929, y muerto en la misma ciudad sesenta y cinco años después, el 4 de diciembre de 1994, es, sin temor a equivocarnos, el mejor cuentista peruano del siglo XX. Si bien pasó más de tres décadas en Europa, la mayor parte de ellas en París, su narrativa no se alejó nunca de su ciudad natal y de los

problemas que la aquejaron a mediados de la pasada centuria. Nos referimos a la industrialización de la costa, a la masiva ola de migrantes internos que se asentaron en Lima y al surgimiento de barriadas populares y sectores marginales que resultaron problemáticos para los viejos vecinos. Un capitalismo voraz, acompañado de un espejismo de bonanza económica, multiplicó la población limeña, al tiempo que dio forma al caos urbano, la proliferación de empleos secundarios y la pauperización más abyecta. El fenómeno que ya habían experimentado ciudades como México, Bogotá, Caracas, Río de Janeiro y Buenos Aires, cada una de ellas con sus particularidades políticas y económicas, se asentaba ahora en Lima y adquiriría proporciones dramáticas. Al respecto, Ferreira recuerda que

[...] Lima era en ese entonces una ciudad sumida en una difícil transición: la de ser una gran aldea que empezaba a crecer y que, al hacerlo, pasó a convertirse en una urbe obligada a renegociar su identidad y sus espacios de convivencia tras ingresar en una nueva etapa de difícil modernidad. (Ferreira, 2019: 15)

Las migraciones internas, el mestizaje y la acelerada modernización redibujaron el mapa de la ciudad. Los contrastes entre ricos y pobres eran cada vez más evidentes. Todos buscaban un espacio de realización en esa babel que atraía por igual a gente de la sierra y de la selva. La mayoría de las veces, sin embargo, esa urbe les cerró las puertas y les negó la inclusión. Todo ello dio forma al clásico personaje ribeyriano: “ese sujeto que lleva a costas el peso de la frustración y la mediocridad, pero que lucha por integrarse a una sociedad que lo margina una y otra vez” (Ferreira, 2019: 16).

Dicha constante es rastreable en buena parte de su cuentística. La mayoría de sus personajes, de estirpe quijotesca, se enfrentan a molinos de viento que los golpean hasta dejarlos tendidos en la realidad; y estos, en lugar de asumir la derrota, optan por la fantasía como única vía de escape. Algunos, incluso, caen en la mentira y la ensoñación, cuando no en el ocultamiento de su propia raza. Tal grado de enajenación tiene como base el anhelo de ser parte de una comunidad que los excluye y oprime. El propio Ribeyro afrontó dicho problema, dado que hizo parte de una clase media que no hallaba lugar entre los nuevos ricos, se negaba a reconocer la depauperada situación que enfrentaban y resistían el embate de las clases emergentes, que buscaban hacerse un sitio en la ciudad.

James Higgins recuerda que la familia del escritor, eminente dentro del círculo limeño del siglo XIX, dado que contaba entre sus miembros con presidentes de la Corte Suprema, un rector universitario y hasta un vicepresidente de la República, fue testigo de la decadencia de su prestigio en parte por el carácter poco ambicioso del padre de Ribeyro, quien se conformó con una vida modesta pero de buenas costumbres.<sup>1</sup> En este orden de ideas, el declive familiar es un correlato de la caída de la élite tradicional, por lo que su obra, según Higgins, recrea cómo esta “[...] fue suplantada por una clase comercial más dinámica y emprendedora y que vio la transición de una sociedad tradicional, pre-capitalista, a una sociedad entregada al desarrollo capitalista” (1991: 6).

Estos problemas son recreados por él en libros como *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964) y *Tres historias sublevantes* (1964), en los que, además de lo dicho líneas arriba, resulta evidente su preocupación por temas de índole urbano y por la descripción de caracteres degradados que pactan con una sociedad que los empuja al estupro, la explotación, el crimen, la prostitución e incluso el suicidio. En posteriores volúmenes Ribeyro volverá a estos temas, aunque también explorará ambientes europeos, paisajes de la infancia, relatos fantásticos, textos autobiográficos y cuentos cercanos a la crónica, como es el caso de los *Relatos santacrucinos* (1992). En todos ellos, no obstante, la presencia de un personaje que busca su realización en un espacio que le niega toda posibilidad, y su posterior caída de un mundo ilusorio a la más desoladora realidad, es una constante que alcanza incluso su último libro, en el que es posible distinguir una visión de mundo coherente con toda su producción cuentística, que abarca cuatro décadas.

Ribeyro, de acuerdo con lo antes dicho, retrató el contraste entre una realidad hostil y la fragilidad de los sueños, que siempre terminan rotos bajo la lógica del orden social o del simple prejuicio. La épica minúscula y urbana da paso a la frustración, pero esta le permite examinar “[...] al individuo enfrascado en sus solitarias batallas cotidianas y enfrentado a

---

<sup>1</sup> Para quienes deseen ahondar en el tema, véase un fragmento de la autobiografía inconclusa del autor, titulado “Ancestros”, que Ismael P. Márquez y César Ferreira recogieron en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. El libro fue editado por la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1996, y reúne otros artículos sobre la obra del escritor.

una realidad que lo vence una y otra vez” (Ferreira, 2019: 18). Dicha derrota, no obstante, los dota de humanidad y posibilita comprender el fracaso como un elemento más de la vida. Y allí radica gran parte del sentido de su literatura, pues Ribeyro va más allá del chasco y desafía a sus lectores con la existencia misma. Y a pesar de que el autor “[...] vierte sobre las páginas una experiencia en la que cada fantasía va quebrándose en una dolorosa hilaridad” (Valero Juan, 2019: 22), Ribeyro les permite a sus personajes rehumanizarse a través de la imaginación, como se colige de lo expuesto por Eva María Valero Juan en “Ribeyro, un clásico nacido en las trincheras del *boom*”.

Decíamos que la imposibilidad de sus personajes por la consecución de un lugar en el cual ser, la certeza de la soledad y la pérdida de la ilusión configuran buena parte de su cuentística. La marginalidad, la derrota y, finalmente, la ensoñación, constituyen el camino que recorren muchos de ellos, quienes, a pesar de su aparente anti heroicidad, revelan ese mundo decadente “[...] que a mediados del siglo protagonizaron los problemas derivados de la transformación de la sociedad latinoamericana y de sus ciudades” (Valero Juan, 2019: 23). No en vano, Mario Vargas Llosa había dicho, en una carta dirigida a Wolfgang Luchting, que los cuentos de Ribeyro “[...] son fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental de ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual”.<sup>2</sup> No obstante, nosotros podríamos decir que sus personajes no se circunscriben únicamente a los límites de Lima, sino que trascienden estos y se convierten en símbolo de un continente que ha padecido la marginalidad.

El año de su muerte, 1994, Ribeyro recibió el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, “por la variedad de su registro estilístico, que incorpora tanto el realismo como lo fantástico, lo rural como lo urbano”, según reseña una nota del diario El País.<sup>3</sup> Si bien la decisión del jurado recayó sobre el conjunto de su obra, compuesta por

---

<sup>2</sup> La carta es del año 1966 y el fragmento es recogido por Jorge Coaguila en un artículo titulado “Historia de una amistad”, en el que da cuenta de los altibajos en la relación que por tres décadas mantuvieron los escritores peruanos. Los interesados pueden consultar el artículo en este enlace: <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/noviembre/historia-de-una-amistad-julio-ram%C3%B3n-ribeyro-y-mario-vargas-llosa-de-jorge-coaguila> (28 de diciembre de 2020).

<sup>3</sup> Julio Ramón Ribeyro, premio Juan Rulfo de literatura. (2 de agosto de 1994). El País, España. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1994/08/03/cultura/775864802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/08/03/cultura/775864802_850215.html) (14 de diciembre de 2020).

géneros como la novela, el diario, el artículo literario, el aforismo y el ensayo filosófico breve,<sup>4</sup> es su cuentística la que termina por corroborar el unánime veredicto del jurado. El premio, no obstante, habría de recibirlo Alida Cordero, su esposa, y su hijo Julio Ramón, pues el autor se encontraba gravemente enfermo y no pudo asistir al homenaje que le tenían preparado en Guadalajara. Como si se tratara de otro de sus argumentos, en el que un autor que ha esperado toda la vida por un reconocimiento lo recibe poco antes de su muerte, Ribeyro, que había sobrevivido a un cáncer en 1973, moría luego de que se le hubiese extirpado un riñón, padeciera cáncer en los huesos y sobrellevara un tumor en el uréter, según la descripción que ofrece Daniel Titingher en *Un hombre flaco* (2014: 13). La viuda de Ribeyro, según Titingher, lo acompañó en esos últimos días. De esa manera, se despedía del hombre con quien se casó en la década de los sesenta, y con quien tuvo un hijo. Atrás quedaron los años en que el autor fue portero de un hotel, empleado en una fábrica de material fotográfico, vendedor de productos de imprenta y recogedor de periódicos viejos. La beca que ganara en 1952 para estudiar periodismo en Madrid le había posibilitado conocer el viejo continente, al que volvería en 1961, luego de pasar unos años como profesor en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. En la capital francesa coincidiría con otros escritores peruanos, como Luis Loayza y Mario Vargas Llosa, quienes harían gestiones para que trabajara como periodista en la Agencia France Presse. La amistad con el premio Nobel no tendría el mejor de los finales, aunque la admiración literaria fue mutua.

Meses antes de su muerte, en la declinante primavera madrileña, Ribeyro fue la figura central de un encuentro organizado por la Casa América, al que asistieron, entre otros, Alfredo Bryce Echenique, César Ferreira y Gonzalo Niño de Guzmán. El evento coincidió con la publicación de su novela *Cambio de guardia*, por parte de la editorial Tusquets, y la compilación de sus cuentos en un volumen editado por Alfaguara. En este, el ya mencionado Bryce Echenique define como personajes “[...] expulsados del festín de la vida” (1994: 11) a los protagonistas de las historias de Ribeyro. Bryce Echenique aporta otras consideraciones

---

<sup>4</sup> No menciono aquí la correspondencia con Juan Antonio, su hermano, que se publicó dos años después de la muerte de Ribeyro y que incluye las misivas fechadas entre 1953-1958 y 1958 y 1970. Recientemente, Revuelta Editores publicó en Lima un volumen que compila dichas cartas y suma otras que van hasta 1983. También, de reciente publicación, son las *Cartas a Luchting* (2016) y *Dibujos y notas* (2019).

críticas sobre la obra de su amigo, uno de ellas próxima a la de Eva María Valero Juan, en lo que concierne a “[...] los mecanismos de compensación imaginaria” (1994: 13) que le permiten contar a los personajes ribeyrianos con “[...] un discurso complementario” (1994: 13), es decir, con la posibilidad de recuperar su humanidad por medio de la fantasía. Solo de esta manera conjuran la exclusión social.

El autor de *Un mundo para Julius* también afirma, en el prólogo que encabeza la edición ya citada, que el propio Ribeyro reconoce en el fondo de sus relatos temas como la frustración y el perecimiento, con los cuales dio voz a gente sin lustre. No en vano la compilación de su narrativa breve recibió el título de *La palabra del mudo*, y este resume la visión de un escritor que creó un universo en el que los marginados se daban cita para escenificar desventuras urbanas marcadas por el olvido. Que esta sea la marca más evidente de su cuentística le otorga un carácter a todo el conjunto, y refuerza la tesis de que sus personajes son seres abocados a la derrota, sin que por ello renuncien a la promesa de una ilusión. La ciudad abre “ante ellos su gigantesca mandíbula”, como describe Ribeyro en uno de sus textos más célebres, y no ofrece más posibilidades que el desamparo. Su cuentística, así, se erige como una suerte de fresco en el que percibimos el malestar social a través de fragmentos. Una vez leído el conjunto somos conscientes de que todos sus relatos apuntan a la construcción literaria de una ciudad que envilece y subyuga a todos los personajes, desde los recolectores de basura de “Los gallinazos sin plumas”, hasta la joven de “Interior ‘L’” y la lavandera de “Mientras arde la vela”, solo por mencionar algunos casos. A todos ellos solo se les ofrece una alternativa, y es la de la corrupción moral a cambio de un sustento. Por ello decimos que sus personajes, más que vivir, sobreviven, o, si se quiere, no viven sino padecen.

¿En qué momento nace este *leitmotiv* y qué alcanzó con él? Titinger (2014: 23) recuerda que, en 1949, la revista *Correo Bolivariano* publicó su primer relato, titulado “La vida gris”. Allí aparecen los rasgos generales de sus cuentos posteriores, los que harían que, años después, autores como Guillermo Niño de Guzmán jugara con sus amigos de universidad a encontrar personajes ribeyrianos por las calles de Lima. Titinger lo cita así en su libro:

[...] designábamos con ese adjetivo a aquel hombre que llevaba el peso de la mediocridad en el rostro, cierta mirada gastada y rutinaria, quizá con una incipiente calvicie, un traje mal cortado o una poco acertada combinación entre un saco y un pantalón de ternos diferentes, zapatos opacos, etcétera. (2014: 22)

Se trata, en suma, de la imagen misma del deterioro, de la justa pincelada que revela la derrota y que, no obstante, no se quedó en un contexto puramente local, sino que terminó por simbolizar al hombre que debe enfrentar un destino adverso en un espacio en el que las ofertas de éxito están reservadas para unos pocos. Ello coincide con la descripción que ofrece Mario Vargas Llosa en las páginas de *El flaco Julio y el escritor*, del español Ángel Esteban. Según el Nobel, Ribeyro era un hombre

[...] poco interesado por el trabajo, extremadamente tímido, indefenso ante los embates de la vida diaria, inhibido en el trato con las mujeres, incapacitado para plantar batallas en el mundo de fieras que se matan en la sociedad en que vivían, y tan solo entusiasmado por la literatura, la lectura de los clásicos y la creación personal. (2014: 14)

Este retrato, tan cercano al carácter de sus personajes, nos permite adentrarnos en el temperamento de un autor que, como refiere el mismo Esteban, estaba próximo al elogio de lo escrito por sus colegas, pero lejano de la autocomplacencia cuando se trataba de juzgar su propio trabajo;<sup>5</sup> y que, más allá de las grandes novelas que publicaran autores como García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Julio Cortázar, dio forma a un universo en el que se dan cita todos aquellos personajes que vivieron un momento histórico que transformó la sociedad limeña y terminó por ahondar en problemas comunes a todo un continente, como la hiper población, el desarraigo y la exclusión social. Aun cuando dicho tema pueda resultar interesante desde el punto de vista de la literatura, la sociología y la antropología, lo cierto es que el autor que nos convoca se vio relegado a un segundo plano dentro de los nombres que suelen citarse a la hora de hablar del *boom*.

---

<sup>5</sup> Esteban refiere, en el primer capítulo de dicho libro, que Ribeyro se mostró entusiasta con la publicación de *La ciudad y los perros*, aunque su actitud ante *Los geniecillos dominicales*, su primera novela, fue totalmente contraria. Ello revela el carácter inseguro, aunque nunca envidioso, de un artista que pocas veces estuvo conforme con su propia producción.



### 1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: MARGINALIDAD Y COMPENSACIONES IMAGINARIAS.

En un artículo titulado “(Breve) historia del margen en Julio Ramón Ribeyro”, Paul Baudry considera la marginalidad del escritor peruano, dentro del canon de la literatura latinoamericana, como una suma de diversos factores. En primer lugar, el cuentista optó por un género distinto del que estaba en boga en su momento: la novela. A su vez, se decantó por una estética cercana a la de los escritores franceses del siglo XIX, lo que explica el carácter de su prosa refinada y libre de todo experimentalismo, propia de muchos autores del *boom*. En tercer lugar, Baudry considera que la figura de Mario Vargas Llosa terminó por eclipsar su nombre (2014: 36), lo que, no obstante, no debe ser visto como una desventaja, pues ello significó que Ribeyro asumiera el margen como una morada.

Esta opción personal, permanecer aislado de los reflectores de la época, es entendible si aceptamos que para Ribeyro era más fuerte el deber con su obra que la asimilación de unos valores e ideologías imperantes dentro del *boom*. Entre ellos podríamos mencionar el culto a la novela como género por antonomasia, pero también, el compromiso político de quienes, a la par que desarrollaban un corpus narrativo, consideraban obligatorio sentar sus ideas sobre el devenir del continente. Ribeyro, dice Baudry, fue fiel a la forma clásica del cuento y a géneros de escasa difusión, como los diarios íntimos, el ensayo breve y el aforismo. Todo ello le significó la marginalidad en términos publicitarios y de éxito editorial, pero, a la par, lo consolidó como un autor de culto entre ciertos lectores. El precio que tuvo que pagar, por supuesto, fue la escasa difusión de sus libros y el posterior olvido de la crítica, pero, para un autor ajeno a lo mediático, tímido y de escaso carisma, ello no representó ningún tipo de problema, dado que su oposición a la verbosidad de las novelas tenía como principio la creación de una poética propia, cara a la brevedad, en lugar de un rechazo *per se* a la fama. César Ferreira, citado por Baudry en su artículo, afirma que Ribeyro no padece la frontera, sino que la produce (2014: 39).

A todo lo anterior, el crítico añade que dicha actitud lo acercó a otra marginalidad, la de sus personajes, por lo que su literatura goza de un cariz progresista o de izquierda que le

permite darle voz a los relegados por la sociedad peruana. Ribeyro, así, termina por erigirse en una figura representativa de quienes asumen el centro como una fuerza que repele a los indeseables, a todos aquellos que no encajan dentro de la modernidad social o literaria. En palabras de Baudry:

la identificación de Ribeyro con aquellos que están del otro lado del muro en la periferia conurbana de Lima o en los vericuetos de una clase media empobrecida responde no tanto a una motivación política sino al hecho de que tanto el escritor como sus personajes están ante la misma zanja del éxito como una utopía engañosa (2014: 40).

En este orden de ideas, el cuentista dio forma a una narrativa en la que sus personajes carecen de toda heroicidad, por lo que algunos la juzgan como menor, dado que no posee esa nota épica propia de la literatura del *boom*. Esta decisión posibilita, según Baudry, la creación de un nuevo centro, pues, al asumirse libremente como paria, Ribeyro se convierte en una opción alterna a la novela total, a la epopeya latinoamericana, en la que, más que el coro de voces o el fresco de una época, impera la visión personal de quien asume la marginalidad en lugar de padecerla.

Dicha apuesta le fue favorable al autor de *La palabra del mudo*, pues, en su opinión, luego del interés por la novela del *boom*, la crítica se fijó en un autor especializado en el fragmento, en la máxima literaria cargada de filosofía y de poesía, que centraba sus preocupaciones en el yo, en la indagación de sí mismo, y que, más allá de las conclusiones totalizantes sobre la realidad, se mostraba escéptico ante un mundo cambiante. Ribeyro, en síntesis, rechazó las estridencias de una generación abocada a la novela y forjó una literatura no por ello menor, pues su universo narrativo tenía como eje fundamental lo íntimo más que lo público. De allí su cercanía a géneros que ya mencionamos líneas arriba (el ensayo filosófico, el diario, la correspondencia, el aforismo), no forzados a incluirse dentro de un gran corpus narrativo, sino independientes en sí mismos, que terminaron por enriquecer la producción literaria del Perú en el siglo XX.

Baudry agrega que lo marginal siempre despierta interés en el lector, pues la fijación de unas fronteras, sean literarias o sociales, terminan por revelar el poder y las desigualdades, al tiempo que relativizan el concepto de legitimidad. Al ubicarse en la periferia, Ribeyro, en

cierta medida, conjura e idealiza su aparente fracaso, dado que ha decidido abandonar el centro para ocupar el afuera y hacer de este su lugar dentro del canon. El margen, así, se convierte en su sello característico, en su campo de poder. La literatura anti épica, de tonalidad menor, ajena a los rasgos generales de las modas dominantes, deviene en una fuerte frontera para Ribeyro, pues ubicado en ella se erige como fundador y referente; y, de esa manera, el mercado no puede ocultarlo.

Joaquín Pérez-Blanes, en “Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro”, considera que su marginalidad dentro del canon de la literatura latinoamericana se debe a que el escritor se decantó por la recurrencia a un tiempo lineal, a diferencia de los autores del *boom*, quienes optaron por subvertir el concepto de tiempo cronológico. A su vez, el autor señala que el peruano se mantuvo fiel a los escenarios realistas y escribió siempre desde un narrador omnisciente, contrario al narrador múltiple y ambiguo de sus coetáneos. Su fidelidad al cuento y su estilo clásico, así, se encargaron de alejarlo de la narrativa en boga y de las modas literarias del momento.

Julio Ortega, en un artículo titulado “Los cuentos de Ribeyro”, complementa lo dicho anteriormente al afirmar que la obra de su coterráneo “[...] no está hecha para satisfacer las expectativas del consumidor de novedades y, más bien, acontece al margen de las ofertas y las demandas” (Ortega, 1985: 129). El crítico es claro al señalar que, más allá de una clasificación de la narrativa breve de Ribeyro en “cuentos fantásticos”, “cuentos urbanos” o “cuentos autobiográficos”, interesa analizar “[...] la dimensión ideológica que la modernización relativa exacerba”, pues esta perspectiva nos permitiría comprender “[...] algunas versiones del conflicto moral y existencial en una sociedad cambiante, en la que las diferencias sociales y étnicas, la violencia, la frustración y el deterioro forman a las relaciones humanas” (1985: 128). En este orden de ideas, a Ortega le interesa ir más allá de la derrota final de los personajes ribeyrianos para adentrarse en la vulnerabilidad humana. Así, argumentos como la soledad, la vejez, la marginalidad y la precariedad, entre otros, constituyen el *sentido* y no el *contenido* de sus cuentos.

De lo dicho anteriormente, podríamos concluir que el eje común en la cuentística ribeyriana es la presencia de un espacio desolado que ha de desembocar en la frustración y

el sinsentido. Ortega afirma que “[...] la inocencia o inconsciencia del sujeto en el laberinto social, remiten a ese paisaje, tal vez revelando la nostalgia de un espacio arraigado y verificable” (1985: 130). Ello explicaría la tendencia de sus personajes a reaccionar ante la derrota creando compensaciones imaginarias, pero también, su incapacidad “[...] para distinguir entre la realidad y la ficción” (1985: 130). Lo particular en este caso, de acuerdo con Ortega, tiene que ver con la alienación de una sociedad que se moderniza, pues esta exige la liquidación de la propia conciencia. El personaje ribeyriano crea una realidad paralela como discurso suplementario, no como ilusión o fantasía. Gracias a dicha sustitución, sus caracteres compensan sus deseos y recobran su humanidad. Así, los desamparados y los marginales hallan cobijo bajo ese discurso, razón por la cual pueden perderlo todo, excepto la posibilidad de ser gracias a la imaginación.

Si el mundo representa el lugar de la insuficiencia, la imaginación deviene la morada de los desamparados. No obstante, ese mismo discurso, que se erige como protección de la marginalidad, es el que les recuerda a los personajes que pertenecen a ella. El anhelo de un lugar ideal, por tanto, está construido sobre vacíos entre los que se mueve el protagonista para mantenerse a salvo.

En el fondo de este drama late una idea que bien podríamos rastrear en buena parte de la cuentística ribeyriana, que tiene que ver con el hecho de que, en una sociedad cuyos cimientos se muestran frágiles, no hay lugar para el progreso. Ante tal panorama, algunos personajes optan por la renuncia o el alejamiento como vía de escape a los códigos impuestos por la modernidad; pero, si bien esta dimisión implica una posición ante el mundo, resulta imposible separarse de este, por lo que las derrotas habrán de volver. El refugio íntimo y la evasión resultarán indispensables, pero también inútiles.

Sobre el tema de la marginalidad también ha hablado José Ortega quien, en un artículo titulado “La poética del desamparo en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro”, considera que este fenómeno es producto de la masiva urbanización de la capital peruana, de las oleadas migratorias que se movieron de la sierra a la costa y de los problemas socioeconómicos de las clases desposeídas (Ortega, 1995: 117). Incluso, podríamos decir que coincide en el juicio de Julio Ortega al afirmar, sobre los cuentos de Ribeyro, que el drama que este recrea tiene

como base el padecimiento del personaje en el mundo, por lo que es fácil colegir que el autor afronta la orfandad física y espiritual de sus personajes desde una óptica humanista.

No obstante, hay en este artículo una nueva posibilidad de interpretación que tiene que ver con el hecho de que el aislamiento de los personajes no sea entendido como defensa de una Arcadia íntima, sino como inseguridad ante la vida. El vacío que deja la ciudad es llenado por medio de la fantasía, tal vez porque esta deviene la única manera de establecer un contacto sincero consigo mismo. En todos ellos, además, es común la sensación de orfandad, por lo que el crítico afirma que en ella se ha de fundar la esperanza de los protagonistas (Ortega, 1995: 121) quienes, al final, comprenden que la lucha contra la superación de un orden ético y social está perdida de antemano. El común denominador, en este orden de ideas, es la derrota y el fracaso, por lo que la cuentística del escritor peruano debe interpretarse como una recordación de que la vida está marcada por la carencia, que en ella hay destinos ineludibles,<sup>6</sup> y que, por ello mismo, siempre soñamos con un punto de fuga para paliar la soledad.

Dunia Gras, por su parte, no separa el problema de la marginalidad de la cuestión étnica. Para ella, en los cuentos de Ribeyro hay un “[...] macrocosmos de la sociedad peruana, con su complejo entramado étnico y social” (Gras, 1998: 175) que revela la descomposición de una urbe que no se reconoce en su pluralidad. De allí que los personajes se sientan presos en un laberinto, y que el ascenso social les resulte imposible por cuestiones raciales, puesto que el color “[...] determina ya la función a desempeñar en la sociedad y su lugar en la misma” (1998: 178). La española desarrolla este argumento en un artículo titulado “De color modesto: etnicidad y clase en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro” que, si bien tiene como base uno de los cuentos más célebres del peruano, el mismo que da título a su texto, puede rastrearse en relatos como “Alienación” y “La piel de un indio no cuesta caro”.

---

<sup>6</sup> Al respecto, vale mencionar lo dicho por Wolfgang Luchting en *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro* (1988), en cuanto a que sería posible que alguien viera en las historias del peruano una influencia de la tragedia ática, dado que sus personajes están abocados a un destino que termina por imponerse a pesar de la lucha. Para el crítico alemán, esta sería una interpretación errada, ya que en la tragedia hay un tono solemne y una aceptación de los hechos, mientras que en la cuentística ribeyriana hay cabida para el sarcasmo y la ironía, pero también para cierto tipo de rebeldía, dado que los personajes, a pesar del fracaso, palían la situación con compensaciones imaginarias, cosa que no ocurre con los héroes del teatro clásico.

Para Gras, quienes desean escapar de este entramado optan por la desnaturalización y el desclasamiento, lo que constituye una forma de convertirse en otro. El riesgo, claro está, es que ello implica la destrucción de la identidad.

Jorge Coaguila, autor de *Ribeyro, la palabra inmortal*, añade, como punto de comprensión en el tema de la marginalidad, el sustrato biográfico y la visión nostálgica de sus personajes. El escritor confiesa que, para él, “[...] era más fácil circunscribir en mis relatos urbanos Miraflores, una parte de Lima, porque es un lugar que he conocido perfectamente y en el cual he vivido durante toda mi infancia y mi adolescencia, como parte de mi juventud” (Ribeyro en Coaguila, 2018: 59). Sus palabras, es evidente, confirman que Ribeyro asumió la transformación de la capital desde una perspectiva íntima, a partir de la cual describe un presente en crisis que elimina toda huella de la urbe de la memoria.

El libro de Coaguila incluye el fragmento de una carta escrita por Ribeyro a su hermano Juan Antonio, a quien le confiesa que “ahora estoy convencido de que debemos escribir sobre lo que ocurre en nuestro país, eso es lo único que interesa. El gran error de mis cuentos anteriores es que no transcurrían en ningún sitio, que sus personajes carecían de nacionalidad, estaban desarraigados del paisaje y de la tierra” (Ribeyro, 2019: 47).<sup>7</sup> Ribeyro se refiere a los cuentos que, en 2009, aparecieron publicados en Seix Barral bajo el título *La palabra del mudo*, incluidos en el apartado “Cuentos inéditos”, y que nunca fueron tenidos en cuenta por el autor a la hora de compilar su narrativa breve. Este rechazo obedece, ya lo vimos, a que en dichos cuentos no hay una problemática social clara, y a que sus personajes no se circunscribían a la realidad peruana. Este interés obedece a que, para Ribeyro, citado por Coaguila en *Las respuestas del mudo*,

[...] Lima, en los últimos treinta años, se ha convertido de pequeña ciudad en gran urbe y que esta conversión, con todas sus implicaciones, ha pasado inadvertida para los literatos. Han surgido nuevas ocupaciones, nuevos tipos sociales, nuevas relaciones de trabajo, nuevas formas de vida, y otras han desaparecido o subsisten o están a punto de desaparecer. [...] Así, sobre este fondo de la ciudad transformada,

---

<sup>7</sup> Las *Cartas a Juan Antonio* constituyen, junto con el diario de Ribeyro, un importante documento del que extraer opiniones del escritor sobre su oficio literario. A quien le interese consultar dichas misivas, puede leerlas en la ya clásica edición de Jaime Campodónico. Ribeyro, J. R. (1998). *Cartas a Juan Antonio*. Tomos I y II. 1958 – 1970. Lima: Jaime Campodónico Editor. Hay, no obstante, una nueva edición a cargo de Revuelta Editores (2019), que incluye la correspondencia de 1958 a 1983.

el buen observador podría descubrir multitud de temas o de ambientes (vida de los universitarios, entretelones de la política, servidumbres de la burocracia, surgimiento de empresas, proliferación del hampa, etcétera) que valen la pena, si se tiene talento, de ser revelados literariamente. (Ribeyro en Coaguila, 2009: 21-22)

Efectivamente, dichas historias merecían ser reveladas por un escritor que, como hemos visto, dio forma a unos caracteres cuyo “heroísmo” consiste en que eligen la marginalidad como único entorno posible. Tal vez por ello el escritor recuerda que el tema central de su narrativa breve no puede definirse como la recreación de una serie de chascos, sino como la reflexión del destino del hombre empujado a la derrota y el olvido.

Podríamos pensar, llegados a este punto, que en la narrativa breve del peruano, dada su marcada inclinación por la marginalidad, abundan registros coloquiales que dan cuenta de ese mundo. No obstante, Peter Elmore afirma que “Ribeyro se mostró casi siempre firme en la decisión de no ensayar versiones lingüísticamente verosímiles del habla de sus personajes” (2002: 17). El crítico peruano, autor de *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*, señala que su coterráneo es hábil a la hora de describir a sus protagonistas, pues, en ellos, la manera de pensar y de actuar sí revelan un carácter marginal. Elmore añade que si existe una marcada tendencia al uso de una lengua “anacrónica” es porque, en últimas, más que descripción del cambio urbano, al escritor le interesa registrar la voz de quien lo padeció, que, por lo general, suele ser un narrador perteneciente a la clase media.

El libro de Elmore, dividido en diez capítulos, analiza la obra cuentística, novelística, aforística, diarista y dramaturgica del autor peruano. Destacan los acápites dedicados a su narrativa breve, aunque, como visión de conjunto, su trabajo es realmente memorable, dado que son pocos los críticos que se han planteado la empresa de hallar una línea transversal en toda la obra del escritor peruano. El paralelo que establece entre Joyce y Ribeyro, al considerar que este último optó por el cuento para ofrecer una visión fragmentaria de Lima (tal como sucede en *Dublinenses*), sirve como punto de partida para explicar cómo problemas tan complejos como lo son la marginalidad y la migración interna solo podía ser recreado a partir del cuento, dado que las historias sueltas, que se complementan unas a otras, dan una idea general de la fractura de la sociedad. Elmore, además, no se limite a repetir lo que han dicho autores ya citados, pues, para él, en la obra de Ribeyro, “[...] el escenario urbano —

marginal o popular— en el que discurren las historias *no se reduce a funcionar como un decorado miserabilista* y es, en cambio, un entorno que estimula las percepciones y la práctica de los sujetos” (2002: 35-36). Dichas prácticas tienen que ver con el hecho de que la mayoría de los personajes ponen “la satisfacción de las necesidades básicas por encima del respeto a las normas morales dominantes” (Elmore, 2002: 48). En este orden de ideas, el crítico da un paso más allá y realiza una lectura cercana a autores como Higgins y Miguel Gutiérrez, dado que el análisis de la ideología de los personajes (su culto al dinero, su transgresión a las normas más elementales en pro de su bienestar individual) revela, por encima de la descripción de ambientes misérrimos, el paso de una sociedad bucólica y provinciana al de una en la que el peso de la economía anula todo atisbo de humanidad.

¿Qué decir de los otros personajes, es decir, aquellos que no forman parte de la oleada migratoria, sino que pertenecen a esa clase media limeña que fue testigo del paso del barrio de la infancia a la ciudad alienante? Elmore, con gran acierto, señala que “[...] éstos han perdido una Arcadia en la que todo [...] estaba cubierto por la pátina cordial del hábito y la familiaridad; de esa época dichosa sólo permanece el residuo de la nostalgia, como indicando la persistencia de un duelo inconcluso” (2002: 66). El crítico añade que de ese mundo perdido proviene la carencia, entendida no en términos territoriales sino temporales, pues lo que se ha ido no es un espacio sino una época en la que era posible vivir de un modo particular.

Elmore concluye que la sociedad descrita por Ribeyro es heterogénea pero vertical. El recién llegado difícilmente logra escalar en la sociedad; y el vecino de antaño cae en la miseria a causa de la urbanización acelerada, el deterioro arquitectónico y la decadencia moral. El crítico recuerda que en Ribeyro “los textos más logrados y complejos son los que registran, a veces inesperadamente, el desgarramiento y la trasgresión tras la fachada gentil de una cotidianeidad regida por códigos estrictos de comunicación entre géneros, generaciones y clases” (Elmore, 2002: 243), afirmación que recuerda que la cuentística del peruano (por lo menos uno de sus registros) se centra en la búsqueda de un lugar ideal que, vale la pena decirlo, no existe más que en la memoria del corazón.

Ahora bien, ¿por qué desapareció este lugar? Gabriel García Muñoz afirma que el poder económico, para los personajes marginales de Ribeyro, es un factor determinante a la



hora de analizar su comportamiento. El autor de *Julio Ramón Ribeyro. Cinco claves de su cuentística* hace importantes aportes en el análisis de cuentos como “Los gallinazos sin plumas”, “Mar afuera”, “Interior ‘L’”, “De color modesto”, “El banquete”, “Explicaciones a un cabo de servicio” y “Al pie del acantilado”. La conclusión a la que llega es que el dinero perturba la conciencia de los personajes y, en buena medida, los animaliza, puesto que se han dejado llevar por la espiral mercantilista que se apodera de la ciudad. Por ello, al analizar “Interior ‘L’”, García Muñoz dice que, para el padre de la joven violada, es “preferible nadar en el fango del deshonor ostentoso que en las aguas secas de la honradez” (2003: 46). Que el dinero obtenido como indemnización se acabe pronto es lo de menos: aún existe la posibilidad de que su hija sea nuevamente abusada y, así, volver a la vida de lujos que tuvo de manera momentánea. García Muñoz acierta al decir que “el egoísmo del padre se antepone a la honestidad de Paulina” (2003: 46); y muestra, tal como hemos expuesto, que otra de las razones por las que la ciudad bucólica desapareció fue por el auge de una clase social que buscaba un lugar en el que sobrevivir, aun cuando este le exigiera abandonar toda consideración ética. Ello le permite concluir al crítico que

la discriminación racial, el rencor, la violencia y el egoísmo, forman una masa de purulentas bajezas que horadan la dignidad humana. La multitud de seres que pueblan las ficciones comentadas no pueden escapar del determinismo social circundante. Tal vez podría acusarse al autor de practicar un intransigente conservadurismo. Pero en lugar de ser un reaccionario anacrónico, Ribeyro es un profundo conocedor del alma del hombre y sabe, como buen escéptico, que todo esfuerzo por intentar escapar del propio destino es vano. (García Muñoz, 2003: 112)

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos qué pretendía el escritor peruano a la hora de contrastar el pasado con el presente convulso. ¿Hay, acaso, un tinte conservador en dicho propósito? ¿Rechazaba Ribeyro el progreso *per se*? James Higgins, autor de *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, afirma, en la introducción de su estudio, que

una lectura atenta de su narrativa deja bien claro que conceptúa el cambio social como algo tan inevitable como deseable, y si contraponen el pasado al presente, es para cuestionar el tipo de cambio que ha venido imponiéndose en el Perú, como lo han hecho muchos compatriotas suyos. (1991: 12-13)

Esta consideración es válida si pensamos que la ola de migrantes constituye una comunidad materialista que da poca importancia a la vida del espíritu. Los ejemplos

expuestas líneas arriba, en los párrafos dedicados al texto de García Muñoz, y que tenían como eje fundamental los cuentos de *Los gallinazos sin plumas*, son una prueba fehaciente de ello, pero también lo son otros que agrega Higgins en su estudio, al demostrar que los personajes ribeyrianos de clase media poseen unas prerrogativas que no son lo suficientemente valoradas por las clases sociales emergentes.

Higgins divide su trabajo en ocho capítulos. El énfasis primordial de su análisis lo constituye la presentación del hombre como sujeto de derrota por parte del capitalismo. Cuando este no sucumbe ante el progreso económico es porque ha pactado un lugar en la sociedad a cambio de su escala de valores. Quienes no pactan se ven empujados a la marginalidad. No obstante, existe una última posibilidad, que es por la que optan varios de los personajes: la reivindicación del pasado frente a la alienación del presente. Esa búsqueda del Edén perdido, que ya señalamos, cobra sentido tras la lectura de Higgins, quien reconoce que la derrota inicial de los personajes da lugar a la lucha infructuosa y, finalmente, a la crónica idílica de quienes, excluidos de la ciudad, no tienen más alternativa que la búsqueda infinita de un espacio a la medida de sus ilusiones. En otras ocasiones, la disputa no es por un espacio físico, sino por la conservación de una identidad.

Del libro de Higgins se concluye que los caracteres ribeyrianos anhelan un orden pretérito, un modelo de sociedad y de vida que no se corresponde con el que les tocó en suerte. El crítico afirma, al final de su libro, que

[...] en la práctica son pocos los personajes que optan por la libertad y los riesgos que acarrea. Si muchos de sus protagonistas son seres marginados, la gran mayoría son inadaptados que ambicionan integrarse al orden social. Son excepcionales los integrados que pretenden emanciparse y, en tales casos, el resultado suele ser negativo. (1991: 142)

La lucha entre la marginalidad y la vida gregaria, entre el querer pertenecer al mundo pero no compartir sus valores, es lo que mueve a dichos personajes a un exilio que, aunque doloroso, cobra sentido en la medida en que solo allí pueden expresar lo que la sociedad les obliga callar.

Otro libro fundamental que ahonda en esta línea investigativa es *Los refugios de la memoria*, de Javier de Navascués. El español divide su trabajo en cinco secciones, de las

cuales destacan la introducción, el apartado “De Babel a Arcadia” y aquel que da título al libro y ocupa la última parte de su análisis. El crítico resume en buena medida las cavilaciones de Bachelard en lo que concierne a la reflexión del espacio habitado, y ahonda en algunos de ellos, tales como la casa en tanto “topografía de la intimidad”, dado que esta “constituye un elemento central del universo ribeyriano” (Navascués, 2004: 12). Para Navascués, esta lectura es más profunda que aquella que apela por la sublevación del lector, por la visión de la literatura como reivindicación social, pues, según su análisis, hay una línea coherente desde el primer libro de Ribeyro hasta el último, la cual dibuja “un tránsito desde el mundo de los desposeídos a la desposesión de un mundo” (Navascués, 2004: 12). Según su tesis, si bien en *Los gallinazos sin plumas* “Ribeyro se acerca comprensivo a las miserables existencias de los marginados, cuyo entorno natural ha sido invadido o violado por las fuerzas del progreso burgués” (Navascués, 2004: 12), lo es más que en la obra del peruano pervive una visión nostálgica de aquellos espacios de los que nos hemos alejado espacial y temporalmente. Su conclusión tiene como base que la mayoría de los cuentos fueron escritos en Europa, años después de su exilio voluntario (Navascués, 2004: 14). Ello le permite colegir que la edificación de una Arcadia nostálgica constituye la verdadera piedra angular de cualquier análisis literario que quiera profundizar en la obra del peruano, quien denuncia los peligros de la moderna ciudad alienante por encima de las estimaciones marxistas que algunos críticos han querido ver en sus textos. Por ello afirma que lo que prima en los *Relatos santacrucinos*, último libro de Julio ramón Ribeyro, es el retrato de una Lima bucólica, idealizada gracias a los artificios del recuerdo.

Navascués refuta, así, la idea de un compromiso político por parte de Ribeyro. Su literatura no cae en lo etnográfico o en lo panfletario. El crítico resalta que la soledad por la que optan muchos de sus personajes es producto del peligro que comporta cualquier invasión. La paulatina llegada de los migrantes significa una amenaza para la intimidad. De allí el anhelo de retiro, pues solo en él es posible el orden de antaño, único refugio ante la masificación y la decadencia.

Javier de Navascués plantea que una parte importante de los personajes ven rota su intimidad. De ahí que necesiten puntos de fuga y sean constantes las alusiones a ventanas y

espacios campestres. El encierro y la asfixia suscitan anhelos de libertad que no siempre son satisfechos. La suya es una batalla contra la invasión, una defensa a ultranza del espacio personal. Si bien en la mayoría de los casos suelen perder terreno, no siempre son derrotados del todo: si ceden un espacio físico, no permiten en cambio ninguna incursión al ámbito trascendente: la habitación, el patio, la torre o el jardín.

No obstante, Navascués es claro al afirmar que “quienes viven volcados en el pasado quedan al margen de la marcha activa de la sociedad y de la historia” (2004: 44), lo cual explica que la evasión es, en sí, una salida errónea. La casa de la infancia es reconstruida por la memoria como vía de escape. La casa hecha a medida es imposible en tanto que la perfección anula la posibilidad de dicho espacio. Los paraísos incontaminados no existen.

Los espacios descritos por Ribeyro remiten a una conciencia rememorativa del yo. La orfandad y el desamparo moral de sus personajes tienen su correlato en espacios desolados y en casas carcomidas, por lo que la mayoría de ellos busca

[...] un lugar que reúna las condiciones de habitabilidad de una vivienda burguesa, a la vez que elimine los factores alienantes de la ciudad moderna mediante un recurso extremo: la reducción del trato a una comunidad pequeña y la adopción de un ritmo de vida sólo marcado por la apetencia individual. (2004: 110)

Su mundo perfecto es, en este orden de ideas, una ciudad fraterna en la que lo íntimo se inserta en lo público. Ribeyro, nos recuerda Javier de Navascués, conjura dicha carencia con la representación literaria de esa misma carencia. Su último libro, *Relatos santacrucinos*, es la confirmación de que la lectura planteada por el crítico español acierta en la medida en que la nota autobiográfica se impone en sus cuentos y remite a la Lima recreada en *Los gallinazos sin plumas*. El arco del que habla Navascués es evidente, pues la desposesión del mundo es paulatina e irrefrenable. Solo les queda habitarlo en la memoria, el único lugar en el que les resulta inexpugnable.

Galia Ospina Villalba, en un libro titulado *Julio Ramón Ribeyro. Una ilusión tentada por el fracaso*, afirma que “detrás de las historias de frustración y desengaño lo que prevalece es una filosofía de la ilusión” (2006: 33), hipótesis que recuerda que, así como Ribeyro refiere, en *La tentación del fracaso*, que se aferró a la visión de una solitaria hoja verde, perdida en un árbol otoñal, para seguir con vida luego de ser internado en un hospital por

cáncer, asimismo sus personajes se aferran a una ilusión en aras de superar la grisura de su existencia. Ospina agrega, al respecto, que el personaje ribeyriano

[...] vive la permanente escisión entre su noción ideal de mundo y de la realidad. El horizonte del deseo no tiene un lugar en el mundo, pues la realidad está plagada de faltas y carencias. ¿Cuál es la última ficha de juego que tiene el hombre ante una realidad herida e incompleta? La respuesta debe hallarse en la reserva inagotable de la imaginación (2006: 33).

Imaginación que fácilmente puede notarse tanto en los personajes centrales de “El banquete”, “Al pie del acantilado” como en los mencionados en líneas anteriores. Ospina sabe que, detrás de dicha ilusión, Ribeyro retrata al hombre roto y vacío, y que esta es una definición que al mismo autor le gustaba emplear a la hora de hablar de su obra. El aporte de la crítica colombiana lo constituye esa veta de la imaginación desbocada, rasgo quijotesco, si se quiere, de todos aquellos seres de ficción que, ante lo yermo de sus vidas, no tienen más opción que fabricar molinos de viento.

Sandro Chiri, en la presentación de *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, escrito por Giovanna Minardi, afirma que, antes que una tentación por la fantasía, o una filosofía de la ilusión, el personaje ribeyriano “toma una decisión inadecuada que lo lleva irremediablemente al fracaso” (2002: 13). Esta consideración toma mucha más fuerza cuando leemos que el peruano “sabe captar los momentos culminantes en el cual [sic] el personaje opta por el error” (2002: 13).

Al referirse al estilo de Julio Ramón Ribeyro, Chiri señala que es evidente el uso de una prosa clásica, lineal, carente de experimentalismos y muy cercana a la poesía y la filosofía. El narrador suele tomar distancia de sus personajes para revelar, de esa manera, “los claroscuros de la condición humana” (2002: 13). La presentación de Chiri cierra con una justificación del texto que editan el Banco central de reserva del Perú y La casa del cartón, pues se trata de un estudio en el que Minardi expone ideas lúcidas sobre la obra Ribeyro y representa, así, una importante fuente de consulta para los interesados en la narrativa del escritor peruano.

En los siguientes capítulos, Minardi aclara que el suyo es un análisis cercano a Todorov, en el que analizará algunos relatos de Ribeyro desde los aspectos semántico, verbal

y sintáctico. La italiana divide la cuentística del autor en cinco líneas fundamentales: la narrativa de corte social, el análisis de la burguesía limeña, la reescritura de fábulas dentro de una dimensión realista, la narrativa fantástica y la simbólica o alegórica.

En cuanto a la primera, Minardi es clara al decir que, más que una radiografía urbana, Ribeyro ofrece a sus lectores un cuadro moral. La suya, ya hemos dicho, es una literatura que rehúye del panfleto y ahonda en la condición humana, por lo que, más allá de los elementos decorativos o del sumario de calles y avenidas, le interesa la conciencia de sus personajes, abocados, por la crueldad de sus contextos, a emociones e inclinaciones malignas. Es por ello que, en el análisis de la realidad limeña, el narrador comprende los motivos de sus personajes, pero no por ello abandona el tono corrosivo que lo caracteriza. Minardi considera que la preocupación que agrupa a los autores de la *Generación del 50* “más que de orden social es de carácter existencial”, dado que “ellos tienden sobre todo a revelar formas de comportamiento o conflictos psicológicos y morales” (2002: 47). La ciudad no es más que una extensión de su estado de ánimo, el escenario en el que la lucha entre el hombre dividido por sus anhelos y por una realidad alienante terminan por aniquilarlo.

Minardi revela otros aportes de la generación de escritores a la que perteneció Ribeyro. El personaje del indígena dio paso al hombre de la capital, cuyas crisis existenciales eran de carácter psicológico, afligido “por un pasado poco feliz o irremediamente perdido y por un presente carente de expectativas” (2002: 49). De allí que se ahonde en temas como la crónica nostálgica, la memoria y la comprensión estoica de sí mismo a partir de la evocación.

En su comentario sobre “Mientras arde la vela”, la autora considera que el personaje opta por el crimen premeditado como una salida de la miseria. Si la lectura de García Muñoz nos hablaba de la animalización de los personajes en medio de un ambiente hostil, la reflexión de Minardi aporta otro elemento de interpretación al revelar cómo los caracteres ribeyrianos asumen el asesinato como una vía de escape. El de Mercedes no va dirigido solo contra su marido, sino contra la escala de valores que este representa: el machismo, la dominación y el maltrato. Su matrimonio es un círculo vicioso que solo puede ser roto con un homicidio. Cuando la oportunidad se le presenta, Mercedes frota sus manos, como anticipándose al

placer de la victoria. El personaje no tiene consideraciones éticas al respecto, pues sabe que su felicidad está por encima de los padecimientos sufridos a diario, pero también, porque el contexto en el que vive solo alienta sus deseos de rebelión.

No obstante, no todos esos espacios adversos empujan al crimen. Otros personajes optan por los soliloquios o por la negación de su propio ser. El primer caso es evidente en “Explicaciones a un cabo de servicio”, en el que oímos la perorata de un individuo convencido de la realidad que ha creado con sus propias palabras; y el segundo, en el cuento “Alienación”, en el que un afrodescendiente tiene como único deseo convertirse en un blanco americano, pues solo así podrá llamar la atención de la mujer que le gusta y ser admitido en la sociedad. Tanto en “Mientras arde la vela”, como en los cuentos mencionados en este párrafo, alienta el anhelo que Minardi describe de manera precisa: la certeza de que pronto, por un golpe de suerte, la vida girará a nuestro favor, el anhelo de un paraíso terrenal que, por su propia descripción, no es más que el afán capitalista por ascender socialmente.

Si a todos estos personajes los une la ambición de la fuga, es porque, como se puede colegir, ellos saben que en su mundo ideal no hay cabida para las traiciones del presente. La realidad no sueña, actúa, y lo hace imposibilitando el escape. De allí que la única salida posible sea crear una Arcadia, un espacio que nunca nos va a oprimir.

Juana Martínez Gómez, en “Julio Ramón Ribeyro o la estética del fracaso” señala que la generación en la que históricamente se inscribe al autor “[...] significó una ampliación de la mirada de la literatura hacia su entorno” (1997: 241), dado que del indigenismo se pasó a una narrativa en la que se profundizó en los grandes cambios sociales de mediados del siglo XX. Al respecto, Martínez Gómez menciona una serie de factores que deben ser tenidos en cuenta a la hora de comprender la cuentística ribeyriana:

la miseria provinciana empuja a los indígenas a emigrar hacia la gran ciudad; las provincias se vuelcan sobre la capital, los habitantes de la sierra bajan en riadas a Lima y se produce una explosión demográfica concentrada en el fenómeno de las llamadas barriadas o barrios marginales. (1997: 241)

Ello explica el tono neorrealista de libros como *Los gallinazos sin plumas* en el que, según su criterio, Ribeyro dedica mayores esfuerzos en la materia narrativa que en el estilo o en la forma. El peruano, de acuerdo con su análisis, presenta desde fuera los hechos

observados, sin apasionamientos, a partir de “[...] un narrador que refleja su escepticismo ante la transición que vivía la sociedad peruana de los años cincuenta” (1997: 243). El crecimiento desordenado de una ciudad, que pasó a albergar a gente venida de todas partes, produjo una literatura que, en síntesis, indaga en los problemas del ser humano dentro de la urbe: la marginalidad, la soledad y la frustración. Dichos sentimientos afectaron, sobre todo, a la clase media, dado que esta se vio asediada por los barrios populares que horadaban su espacio, al tiempo que se sentía rechazada por la ola de nuevos ricos que se asentaron en la capital en busca de nuevas oportunidades. Tal desacomodo no solo significó la pérdida de un espacio vital, sino, ante todo, de un modo de vida, dado que las clases comerciante y marginal carecían de todo signo de distinción para quienes añoraban el pasado idílico de Lima.

Ello explicaría, según se lee en “Julio Ramón Ribeyro o la estética del fracaso”, por qué “el personaje de clase media está obsesionado con su propia dignidad, consciente de que es la única virtud que le queda a falta del bienestar material. Por eso optará por perder la lucha en vez de la dignidad” (Gómez Martínez, 1997: 247). Que el personaje termine sumido en la soledad es comprensible en la medida en que el mundo de afuera ya no tiene nada que ofrecerle, por lo que el único refugio posible es la fantasía o la añoranza de un lugar que ya no existe.

La relación que los personajes ribeyrianos mantienen con su entorno es hostil, conflictiva. Su deambular por parajes urbanos tiene una doble función: buscar un lugar en el que se pueda ser, y, paradójicamente, extraviarse en el laberinto de una ciudad que constriñe y alienta la desesperanza, la deshumanización y la derrota. De allí que la autora afirme que “el motivo que los induce a desplazarse por la ciudad es siempre una carencia” (Martínez Gómez, 1997: 248). A veces, se trata de huir de sí mismo o de las presiones sociales que, por lo general, terminan por aplastarlos. Esto indica que dichos personajes ven la ciudad como un espacio de confrontación. Allí riñen lo individual y lo colectivo, por lo que marginarse significa una vía para no perecer.

Martínez Gómez recuerda que algunos de estos personajes fantasean con el mar porque este se erige como frontera entre la vida y la muerte. Pero en el mar, dice, el hombre tendrá que enfrentarse a sí mismo y a su soledad. De allí la necesidad de forjar otro espacio



idílico (la infancia, el barrio) como mecanismos de compensación para quien lo ha perdido todo. Ello revela “[...] el proceso de modernización limeña con una actitud crítica y profundamente solidaria con las víctimas del mismo, adoptando la perspectiva de los más perjudicados” (Martínez Gómez, 1997: 253-254).

La narrativa de Ribeyro, no obstante, no ofrece un cuadro completo de la realidad descrita líneas arriba, sino fragmentos significativos que pueden dar la idea de un todo. La organización espacial de la capital peruana, en forma de cuadrícula, no tiene correlato en la narrativa de un autor que la describe como alienante y caótica. Por ello, sus personajes solo pueden ser contemplados bajo el prisma de la derrota, del constante fracaso.

Vivian Abenshushan, en *Julio Ramón Ribeyro*, menciona las características que han hecho célebre la obra del escritor peruano, tales como la recurrencia a personajes melancólicos en situaciones que, aunque anodinas, revelan los cambios sociales. Gran parte del análisis se centra en la descripción de vidas monótonas y la preferencia por caracteres inmersos en oficios lamentables: recogedores de basura, empleadas domésticas, tenderos, pescadores, colchoneros y toda suerte de personajes que tienen que sobrevivir en una sociedad adversa. Ello le permite concluir a la autora que una de las obsesiones de Ribeyro es “la idea de la vida como un proceso irremediamente destructivo” (Abenshushan, 2009: 16), en el que el hombre se siente extranjero en el mundo y “escindido entre sus deseos más íntimos y la realidad hostil e indiferente” (2009: 37).

Abenshushan reconoce que Ribeyro no es solo un autor de cuentos de índole social: el uso de la ironía matiza, como bien señala, “los momentos más sórdidos y crueles” de su obra (2009: 8). Ello nos permite ampliar el abanico de lecturas. En las breves páginas de su libro, vale la pena decir, Abenshushan solo explora lo concerniente a la imposibilidad de los personajes ribeyrianos de “romper el círculo de la miseria a pesar de sus decisiones” (2009: 25). La autora añade que “la crítica de Ribeyro hacia la crueldad y la indiferencia que provoca la sociedad moderna es radical, lo mismo que su visión de la ciudad como un infierno cerrado del que no hay escapatoria” (2009: 25).

Lo mismo considera la ya citada Giovanna Minardi en un artículo titulado “Algunas consideraciones generales sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro”. Para la crítica, un aspecto fundamental a la hora de analizar dicho conjunto es reconocer que el peso de sus narraciones recae sobre el personaje (Minardi, 2002: 124). La italiana recuerda que en estos caracteres laten las problemáticas sociales, retratadas, a menudo, con ironía compasiva, pues los protagonistas están marcados por la aventura antiheroica. Su derrota, así, debe ser leída como la aniquilación de individuos anónimos que no encuentran espacio dentro de los límites de la sociedad.

La derrota parte de lo que Minardi considera que es la concepción del hombre en Ribeyro, basada en un pesimismo que, no obstante, se encuentra lleno de humor. El autor no se regodea en el desencanto, sino que alcanza un humanismo en el que los errores humanos son comprendidos y tolerados. La visión final, en este orden de ideas, es la de un sabio estoico que sonríe al comprender que el fracaso es inherente a la condición humana.

La marginalidad y la desilusión, como leitmotiv de buena parte de la cuentística ribeyriana, tiene su origen en una clase media que aspiraba a la promoción social, al tiempo que temía su proletarización. Dicha clase media se caracterizaba por no tener el empuje de los indígenas depauperados ni el de los obreros de las grandes fábricas. Se trataba, en realidad, de un grupo intermedio que reñía con la burguesía y los grandes capitales y que, a su vez, rechazaba el surgimiento de barriadas y contemplaba la masificación de la ciudad.

Su interés, no obstante, como señalamos líneas arriba, estuvo en el personaje como centro de la derrota. De allí su énfasis en seres que buscan acomodo, en su desilusión y posterior fracaso, en la inutilidad del combate frente a una sociedad que terminará por aniquilar toda esperanza (Minardi, 2002: 126). Ello explicaría que la miseria, la prostitución y el crimen se presentan como las únicas vías de escape para unos personajes que permanecen en la periferia y no conocen más que los reveses de la vida.

No obstante, hay otro tipo de personajes que, si bien no atravesaron por destinos como los de Efraín, Enrique, Paulina y Mercedes, algunos de los caracteres más célebres de *Los gallinazos sin plumas*, padecieron un desclasamiento producto de la acelerada modernización

de la costa. Nos referimos, en buena parte, a quienes protagonizan los *Relatos santacrucinos*; pero también, a aquellos que cruzan las páginas de “Los eucaliptos”, “El banquete”, “El Marqués y los gavilanes”, “El polvo del saber”, “El ropero, los viejos y la muerte” y “Página de un diario”, en los que lo biográfico se mezcla con las impresiones de un autor que contempló el fin de una Lima que solo podía perdurar en la memoria. Al respecto, Minardi señala que

no es posible comprender la representación de Ribeyro y el conjunto de sus ideas si no se ligan a la desintegración de un orden, a la decadencia de todo un sistema social; frente al surgimiento del capital extranjero, al impulso de nuevos grupos burgueses, a la avalancha de migrantes de las provincias más alejadas, al desarrollo del comercio y de la educación, el mundo de Ribeyro se descompone (Minardi, 2002: 126).

La italiana considera que dicha descomposición recae, como hemos insistido, en los personajes, por lo que la visión del cambio social deviene fragmentaria y permeada por la sensación de desconsuelo. Ello no escamotea, claro está, su interpretación de los problemas sociales, pero el énfasis fundamental es la intimidad y la conciencia de unos individuos que tratan de comprender un mundo que los acorrala y aniquila y que, en últimas, los lleva a tomar una decisión. Esta, ya lo dijimos, ha de desembocar en una caída comprensible gracias al peso de la realidad y la pobreza. No se trata de que Ribeyro desee el fracaso de sus personajes, sino que su talante, y la honda conciencia del momento histórico por el que atravesó su ciudad natal, lo llevan a componer un inventario de derrotas que resumen muy bien el espíritu de una época. Como afirma Minardi, Ribeyro, en sus cuentos, hace gala de un humanismo al ponerse de parte de aquellos que sufren, pero también, es corrosivo al evitar todo sentimentalismo y erigirse como un censor moral que no perdona la cobardía, la miseria y la debilidad de sus caracteres. Es, en síntesis, la mirada de un escritor que escruta la vida para retratar la manera en que esta hunde al ser humano, al tiempo que critica las flaquezas de quienes no son capaces de hacerle frente por incompetencia o por simple degradación. Todo ello nos da una visión totalitaria de lo que aconteció a mediados de siglo XX en Perú, una visión en la que nadie parece exento de culpa.

En los últimos libros de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, *Solo para fumadores* y *Relatos santacrucinos*, Minardi reconoce una veta autobiográfica que se aleja de la denuncia social de *Tres historias sublevantes* y *Las botellas y los hombres*, colecciones en las que el

autor ahondaba en la degradación moral y en la incapacidad de sus personajes para enfrentar situaciones adversas, como también, en la descripción de una realidad económica que impide el progreso a quienes ya no solo viven en los barrios pobres de la capital, sino que son un fiel retrato de lo que acontecía en el país después de la masificación de la costa. Esta línea autobiográfica, dice, no debe ser leída en tono nostálgico, sino como testimonio de una ciudad que, en cierta medida, era más comprensible que la caótica Lima de los años noventa, época en la que el autor volvió a Perú luego de vivir tres décadas en Europa. La modernización y el paso del tiempo son inevitables, y esto lo sabe el autor. De ahí que, más que una serie de relatos pesarosos, a Ribeyro le interesa hablar de esa clase media que parecía no encontrar su lugar en el mundo, pues no era más que el rezago de la burguesía aristocrática que aspiraba a otras épocas y que, al mismo tiempo, veía con desconfianza a las clases emergentes que se hacían un lugar en la capital. Ello explicaría la respuesta que el autor le dio a Minardi en la última entrevista que este le concedió, al afirmar que él vivía más en sus recuerdos que en la ciudad propiamente dicha, pues sentía cierta resistencia en ella (2002: 130). Ribeyro, así, escribe para dar forma a la memoria, para reconstruir su vida y su lugar en el mundo por medio de la ficción.

No obstante, entre los cuentos de índole social y los autobiográficos hay, según Minardi, constantes que nos permitirían hablar de un macrotexto ribeyriano, dadas las similitudes anecdóticas, de desenlaces en sus historias y de construcción de los relatos. La italiana menciona, por ejemplo, la recurrencia a un narrador heterodiegético que de vez en cuando ofrece algunos cambios de focalización, en los que suele reconvencer sutilmente la actitud de sus personajes. En cuanto al espacio, si bien podríamos decir que Ribeyro sitúa muchas de sus historias en parajes variados, es recurrente la mención a espacios cerrados u opresivos. La descripción de estos no suele ser extensa, pero un breve detalle basta para ubicarnos en el lugar de la historia, que suele desarrollarse en pocas horas o en unos cuantos días. Tal vez las únicas excepciones sean las de “Al pie del acantilado”, “El Marqués y los gavilanes”, “Silvio en El Rosedal” y “Tía Clementina”, que pueden ocupar períodos extensos. No obstante, podríamos decir que, en líneas generales, el tiempo en Ribeyro se limita al momento crucial en que el personaje debe tomar una decisión que, como ya hemos dicho,

suele llevarlo a la derrota. Estos últimos, según su prolija descripción, son seres caracterizados por acciones que han de revelar dicha visión de mundo. Se trata, en líneas generales, de hombres solos o mal casados, contradictorios en sí mismos y carentes de todo compromiso social o político. Su comportamiento tiene motivaciones personales, aun cuando veamos allí reivindicaciones de clase. Carentes de heroicidad, las aspiraciones de los personajes ribeyrianos son modestas y silenciosas. A los caracteres marginales se suman aquellos que se rebelan ante las injusticias, pero terminan siempre aplastados por el sistema. También están los rechazados y los sometidos por el poder económico, por una realidad incomprensible o por sus propios defectos. Finalmente, están los que evaden la realidad y aquellos que Minardi califica de autorrepresentativos, dado que poseen rasgos propios de su autor.

Un rasgo típico en todos ellos es que el tratamiento psicológico tiene más peso que las acciones que llevan a cabo. Basta recordar, por ejemplo, a Pablo Saldaña, el protagonista de “Explicaciones a un cabo de servicio”, para reconocer que la evasión es la nota preponderante en un personaje al que solo vemos caminar junto a un policía. Lo mismo podríamos decir del colchonero de “Interior ‘L’” quien, cansado de las labores diarias, recuerda aquella época en la que tuvo dinero gracias a la compensación recibida por la violación de su hija.

Por último, Minardi habla de símbolos recurrentes en la cuentística ribeyriana, tales como el agua, la casa y el libro. El segundo, la casa, es útil a la hora de establecer relaciones entre un espacio significativo y la ausencia del mismo. El cuarto, el jardín y la playa son puntos de evocación, al tiempo que le generan preguntas y frustraciones. El espacio íntimo, férreamente defendido por ciertos personajes, termina por desaparecer luego del crecimiento de la capital, y, también, por la demolición de lugares que representaban espacios edénicos, relacionados con la infancia y con una mejor época, que empujan a estos seres a la marginalidad.

Llegados a este punto, es evidente concluir que en la cuentística de Ribeyro se describe una sociedad en la que la supervivencia es un asunto personal. Más que una literatura social, que rechazan críticos como Javier de Navascués y Peter Elmore, la suya es una

narrativa que se decanta por las vicisitudes del yo. Eso es lo que opina Miguel Gutiérrez quien, en *La generación del 50: un mundo dividido*, señala que los autores de este periodo (Oswaldo Reynoso, Luis Loayza, Blanca Varela, Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro) apelaron a tres posibilidades temáticas: “[...] el yo cautivo y solipsista, el yo en contienda con el mundo y el yo en busca de lo comunitario” (Gutiérrez, 2008: 41). La mayoría de ellos expresaron rebeldía, idealismo y escepticismo frente a los cambios, máxime cuando ellos pertenecían a aquella clase social (la media) que sobrellevó los embates de los grupos emergentes. No obstante, dicha generación también se sintió seducida por la burguesía. El suyo es, así, no solo un mundo dividido, sino una generación en crisis y en transición. Gutiérrez añade otro calificativo al denominarla como bifronte, pues, en sus palabras, sus miembros viven “[...] con una cara al pasado —el cual pese a reservas críticas y aun de denuncia no dejan de reverenciar— y con otra en el futuro, que los fascina pero que al mismo tiempo los llena de perplejidad y de temor” (2008: 73-74).

Gutiérrez considera que la descripción de una contienda entre el mundo de afuera y el yo más íntimo fue posible gracias a Joyce, figura tutelar de la *Generación del 50*, dado que el irlandés “[...] revela que las ciudades son geografías intrincadas, a la vez que moradas y territorios del exilio del hombre contemporáneo” (2008: 118). Por tanto, el escritor debe ir más allá del censista e interesarse por los universos interiores de aquellos personajes que van a componer su mundo de ficción. Ello daría a su literatura el hálito necesario para aunar dos esferas relevantes en el análisis de esta tesis: la íntima y la pública.

La inquietud por mostrar esos universos interiores se erigió como motivo literario para una generación consciente de que el sueño de la Arcadia ocultaba una visión clasista. La jungla urbana, la sociedad perturbada y decadente fueron el telón de fondo para ahondar en los conflictos psicológicos de quienes se sentían escindidos. La ciudad es una realidad *a priori*, una entidad suprema y absoluta, en tanto que la derrota, producto de la búsqueda de un lugar ideal, suele conferirles una pátina de dignidad, incluso cuando el destino común de todos ellos no es otro que el fracaso.

No obstante, el anhelo de ese espacio, en el cual las convicciones más personales se mantienen impolutas, deviene en actitud heroica. Gutiérrez considera que esta temática,

propia de la cuentística de Ribeyro, es producto de que el autor “[...] ha declarado a menudo sentirse un ser marginal” (2008: 169) a causa de su historia familiar, lo que “[...]le ha permitido escribir con convicción y autenticidad ciertas historias acerca de las capas sociales y grupos humanos más desamparados” (2008: 169). La concepción de Lima como sociedad hostil e inasible resultó definitiva dentro de una cuentística en la que sus personajes añoran una Arcadia en la que haya lugar para los más altos anhelos. Que esta empresa esté marcada de antemano por la derrota es prueba fehaciente del “fracaso general de la sociedad peruana, como país y como nación” (2008: 178), aunque ello no rescinde la actitud del autor en tanto progresista.

No obstante, ¿dicho panorama es propio de la capital peruana u obedece a una constante social de la época? José Luis Romero, en *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, expone cómo las grandes urbes del continente (Buenos Aires, Ciudad de México, São Paulo, Bogotá y Lima, entre otras) experimentaron una afluencia de migrantes internos producto de la burguesía industrial, que ya en Europa había arraigado una mentalidad triunfadora respecto al porvenir. Dicha mentalidad tenía como único culto el progreso económico. Este espíritu laico minó a las sociedades conservadoras, dado que cada día ganaban más peso las ideas liberales y la religión iba en franca retirada. El tradicionalismo fue un obstáculo para muchos, en tanto que el progreso se convirtió en una filosofía de vida. Además, dice Romero, “todo lo que se oponía al desarrollo lineal y acelerado del mundo urbano y europeizado era condenable, constituía una rémora y merecía ser eliminado” (Romero, 2008: 311). En ese orden de ideas, la concepción de que los marginales eran un impedimento en el desarrollo de las sociedades modernas cobró mucha más fuerza. Ello significó que, en nombre del ascenso, se diera paso a sociedades escindidas que privilegiaban a quienes estaban integrados en el sistema y eran considerados civilizados, en detrimento de aquellos eran mal llamados marginales.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Al respecto, Lefebvre agrega que el punto de partida de dicha problemática urbana lo constituye el auge de la industrialización, pues esta encarna el proceso de transformación de las ciudades desde inicios del siglo XIX. Recomendamos, como complemento del tema, el libro *El derecho a la ciudad*, publicado por Ediciones Península, Barcelona, 1978.

El progreso, por tanto, estaba limitado únicamente a los “mejores”, es decir, a las clases sociales más adineradas. No obstante, entre ellas también existía una competencia feroz por ocupar los altos cargos, hecho que alentó el individualismo y la egolatría, hasta el punto de considerar que una suerte de providencia debía de premiar a aquellos que por selección natural estaban destinados a la fortuna. Dicha concepción comportaba, a su vez, la idea de que la mayoría estaba abocada al fracaso. Entre estos dos grupos había un tercero que se escandalizaba de cómo algunos ascendían sin ningún tipo de miramiento e imponían su código de vida, además de cerrar filas para impedir que otros accedieran al proceso de enriquecimiento del que ellos eran únicos beneficiarios. Tal actitud partía de la concepción de que existía un grupo llamado a gobernar por encima de los demás. Su lucha por la vida era una lucha por el poder económico en tanto que, para los otros, los marginados, era una lucha por la supervivencia. En dicho contexto

[...] se descubrió que la ciudad no era un conjunto integrado sino una yuxtaposición de grupos de distinta mentalidad. La imagen de Babel volvió —una vez más— a simbolizar la confusión propia de las ciudades en crecimiento, con grupos externos incorporados y grupos internos integrados. La sociedad urbana que comenzaba a ser multitudinaria provocaba la quiebra del viejo sistema común de las normas y valores sin que ningún otro lo remplazara. Cada grupo retornó a su sistema normativo básico, y el conjunto comenzó a ofrecer un típico cuadro de anomia. (Romero, 2008: 317)

Este panorama, que Romero ubica entre finales del siglo XIX hasta la década del 30 del siglo XX, no fue general en las ciudades latinoamericanas, dado que solo esporádica y parcialmente se percibía dicho fenómeno. Lo que sí es cierto es que cada vez fue más notoria la agresividad y la competencia inhumana en aras de alcanzar el progreso material. Ello degradó la lucha por el ascenso, hasta el punto de que muchos consideraron que era necesario regular, de manera democrática, la promoción de las clases sociales, so pena de que, de manera soterrada, dicho sistema terminara por escindir a la ciudadanía. La mentalidad burguesa estaba en crisis y era posible que se la remplazara por otra, aunque nadie sabía por cuál. No obstante, todo ello había generado, sin que muchos lo percataran, una suerte de comunidad sin leyes, dispuesta a luchar descarnadamente por alcanzar ciertos beneficios. Por ello

las tensiones sociales se intensificaron, porque el crecimiento desmesurado de la población urbana originó un círculo vicioso: mientras más crecía la ciudad más



expectativa creaba y, en consecuencia, más gente atraía porque parecía poder absorberla; pero, en rigor, el número de quienes se incorporaban a la estructura urbana era siempre superior a lo que la estructura podía soportar. Era inevitable que la explosión urbana, nacida de una explosión sociodemográfica, desencadenara a su vez graves explosiones sociales en el seno de las ciudades. (Romero, 2008: 327)

Muchas ciudades del continente, entre ellas Lima, multiplicaron su población en muy pocos años. El cambio no solo fue cuantitativo sino, sobre todo, cualitativo, pues se pasó de una sociedad compacta y apacible, en la que la infraestructura era suficiente para todos, a una urbe que no tenía cómo solventar las demandas de sus habitantes. Romero señala que este fue el escenario propicio para que, en el seno de las grandes capitales, coexistieran sociedades tradicionales y sociedades anómicas, definición categórica a la hora de conceptualizar a los grupos humanos que caracteriza Ribeyro en buena parte de su cuentística. Ninguna de estas, vale la pena decirlo, sabe *ser* en el contexto de la ciudad, pues mientras la primera añora el barrio de antaño, el *locus amoenus* de la infancia o el espacio nuevo del *beatus ille*, la segunda anhela la inserción social, aun a sabiendas de que ello podría significar su progresiva deshumanización. Romero describe este último grupo en los siguientes términos:

Era un conjunto de seres humanos que luchaban por la subsistencia, por el techo, esto es, por sobrevivir; pero que luchaban también por tratar de vivir, aunque el precio de ese goce fuera alto. Y ambas luchas entrañaban la necesidad de aferrarse en algún lugar de la estructura de la sociedad normalizada, seguramente sin autorización, acaso contra determinada norma, quizá violando los derechos de alguien perteneciente a aquella sociedad y que miraba asombrado al intruso. (2008: 333)

La sociedad anómica carecía de reglas claras con las que participar en la ciudad, a la par que era consciente de que el espacio habitado les pertenecía a los otros. De allí que el conflicto generado por la necesidad de inserción provocara una actitud de rechazo por parte de la sociedad tradicional. Vale recordar, en este punto, un fragmento de la autobiografía inconclusa de Julio Ramón Ribeyro, titulado “Juegos de la infancia”, en el que el autor describe cómo el parque Sucre fue tomado poco a poco por “cholos que hollaban nuestro espacio” (Ribeyro, 2009: 42). Ese grupo “extraño”, que invadía y agrietaba los cimientos de las familias viejas, desbarajustaba la homogeneidad y era considerado, por aquellos que no comprendían la magnitud del problema, como el responsable de que la convivencia fuese cada vez más compleja.

Otro punto a tener en cuenta es que dicha sociedad anómica era gregaria, lo cual generó que muchos se percataran de que, si se pasaba de un barrio residencial a un corralón, o de este a una barriada, no solo fuese perceptible el cambio físico, sino también otra escala de valores: “todos juntos constituyen la ‘otra sociedad’”, afirma Romero, “cuyo espectáculo entristece y deprime a los limeños de las clases acomodadas” (Romero, 2008: 361).<sup>9</sup>

El estudio de Romero tiene varios puntos de coincidencia con el de Salazar Bondy. La concepción de una sociedad constituida por grupos yuxtapuestos creó una conciencia del “sálvese quien pueda”. La filosofía del porvenir, propia de las sociedades burguesas, alentó el afán por el dinero y el progreso material, sin prever que dicho pensamiento concitaba los más abyectos comportamientos humanos.

En *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Eva María Valero Juan ahonda en dicha perspectiva y traza, de manera minuciosa, el vínculo poético entre el hombre ribeyriano y la ciudad. Para la autora, Lima como motivo literario es un tema propio de Ricardo Palma, a quien presenta como el “[...] creador de un género original, cuyo objetivo primordial se basa en la recuperación del pasado —tanto histórico como literario— y en la creación de la leyenda urbana que dota a la ciudad de la dimensión mítica de la que carecía” (Valero Juan, 2003: 17). No obstante, el tono evocativo y el sentimiento de pérdida de sus escritos se intensificó en obras posteriores, como las de José Gálvez, Ventura García Calderón y Luis Alayza, lo que condujo a su desgaste y a la clausura de un impulso poético que pronto tomó tintes conservadores.

La literatura posterior centró sus intereses en otras temáticas: la realidad provinciana, el indigenismo y el relato psicológico de quienes viven en los suburbios de la capital. Así, el leitmotiv de la ciudad de antaño fue superado en un primer momento, aunque de allí surgió una razón para “[...] la denuncia de un presente conflictivo y problemáticamente modernizado” (2003: 18).

---

<sup>9</sup> Basta recordar que esta es la percepción que tiene Ramón, el personaje principal de “Dirección equivocada”, uno de los cuentos más célebres de Ribeyro. Al dirigirse al distrito de Lince, el protagonista no solo percibe los malos olores de las cantinas del lugar, sino también la pobreza en la que viven sus pobladores.

Valero Juan afirma que los escritores de la *Generación del 50*, “[...] en especial Julio Ramón Ribeyro, regresan esporádicamente al pasado idílico como medio de contraste para el retrato de una realidad desencantada y marginal” (2003: 19-20). Ello explicaría el tono de los *Relatos santacrucinos* y el de otros cuentos del escritor, cuyo objetivo literario, en sus palabras, “[...] ya no está en la Lima del ayer sino en la denuncia del orden social establecido y consensuado en la ciudad contemporánea” (2003: 19-20). Este orden social es el que empuja al hombre ribeyriano al desclasamiento. Valero Juan señala que este proceso se da por tres vías: el intento de ascenso y posterior fracaso, la molestia de quien se siente excluido en el seno de las clases altas y la decadencia de las antiguas elites aristocráticas (2003: 93).

Los primeros, los que buscan un lugar por encima de su marginalidad, suelen sufrir una crisis de identidad. A ellos los mueve el anhelo de seguridad y la ambición. No obstante, siempre hay un rasgo (sea su piel, su linaje, etc.) que los hace tomar conciencia de su lugar y de la imposibilidad de ser otro más allá de su frontera.

Los segundos (aquellos que, aun cuando hacen parte de los estratos superiores, no se sienten cómodos allí) levantan su voz y expresan su inconformismo contra ciertas formas de exclusión. No obstante, la realidad es mucho más fuerte que ellos, quienes, en últimas, se revelan dóciles y agachan la cabeza ante un poder que les resulta adverso. Su único consuelo, así, es alzar la voz para denunciar ciertas injusticias, pero esta acusación resulta estéril.

Por último, el tercer grupo está conformado por aquellos que perciben que el desclasamiento viene desde fuera, producto de la disolución de una casta (2003: 108). Estos representan la vieja burguesía, defienden un viejo *status* y no aceptan el ineludible cambio histórico. Para ellos, el abolengo propio de los apellidos ilustres y la pertenencia a ciertos grupos sociales definen la escala limeña, la cual, según su dictamen, debe ser rígida para impedir el ascenso de quienes carecen de signos de distinción.

Estos tres grupos, no obstante, personifican un problema inherente a todas las clases, y es que la realidad no ofrece una sola vía de escape. Cada clase social parece condenada a ocupar su lugar y a perder algo de su espacio íntimo. La ciudad es inasible y, por ello mismo, no hay nada sobre lo cual fijar algo perenne. Aun así, vemos que los personajes ribeyrianos,

llegado el momento de la decepción y el fracaso, fantasean con una última posibilidad. La mayoría busca agarrarse de algo que les permita *ser* dentro de una Lima que ha definido muy bien sus límites, y esta lucha, que en palabras de Miguel Gutiérrez toma un cariz honroso, confirma que la cuentística del escritor apunta a una reivindicación del individuo por medio de la soledad y la imaginación.

Fernando Aínsa, autor de *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, señala que “construir y habitar concretan el lugar, el topos; al describirlo se lo trasciende en logos” (Aínsa, 2006: 11). Ello concuerda con el propósito de Ribeyro, quien dio el salto al logos para recrear una ciudad que, como él mismo declaró en un artículo publicado en 1953,<sup>10</sup> carecía de una realidad literaria. Su trabajo, no obstante, no se limitó a lo que Abenshushan menciona en su libro (esto es, la mirada crítica sobre una realidad hostil que excluye a las clases depauperadas), sino que dio un paso significativo al retratar un espacio en concreto para describirlo, en palabras de Aínsa, como “el escenario de la Edad de Oro, el paraíso perdido en visiones edénicas o en reconstrucciones americanas de la Arcadia” (Aínsa, 2009: 10). Ribeyro, vale recordar, evoca nostálgicamente el barrio de su niñez para dar cuenta de la desarticulación babélica y caótica de una Lima que creció de manera apabullante. En dicho contexto, “la recuperación de un lugar privilegiado del habitar”, como señala Aínsa, es una manera de conjurar una “urbanofobia” que empuja al anonimato y la soledad. La masificación borró aquellos espacios íntimos. Si el caos de una ciudad que multiplicó su población de manera exagerada sirve de algo,<sup>11</sup> es para ser transformado en una reflexión estética sobre el lugar del hombre en el mundo.

¿Buscan los personajes de Ribeyro una Arcadia o un Edén en medio de la Babel limeña? Es probable. Creo que ese es el tema de cuentos como “La casa en la playa”, “Los eucaliptos”, “Tristes querellas en la vieja quinta” y “Al pie del acantilado”. Todos ellos están unidos por el tema del espacio perfecto, del lugar de antaño que pronto se revela ilusorio ante

---

<sup>10</sup> Me refiero a “Lima, ciudad sin novela”. Para los interesados en el tema, recomiendo la edición hecha por Revuelta editores en 2016 de *La caza sutil*, libro que recoge la totalidad de artículos y críticas literarias del autor peruano.

<sup>11</sup> Dobyns y Doughty, citados por Higgins en *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, afirman que la población limeña prácticamente se sextuplicó en el periodo que va de 1940 a 1972, pasando de 562.885 a 3'002.043 habitantes (Higgins, 1991, p. 15).

una realidad que avanza y borra aquellos lugares significativos, y a los que solo es posible volver por medio de la ilusión.

La segunda parte del libro de Aínsa, titulada “Ciudades”, reflexiona sobre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico, al considerar que “[...] lo que se mide no son las cosas pasadas o futuras, sino lo que se recuerda o se espera” (2006: 135), aseveración loable a la hora de leer cuentos en los que se desdibuja el contexto y se adecúan a la imaginación de los personajes, sea por necesidad o por nostalgia. El tiempo psicológico en que viven inmersos es una manera de asumir su orfandad. El pasado, con toda su carga emotiva, convive con el presente, y, en ocasiones, es mucho más real que este. La ciudad, en los cuentos de Ribeyro, es una amalgama de añoranza, modernización y derrota. La urbe arrasa con todos aquellos lugares significativos, lugares que solo pueden ser restituidos por la memoria. Si Abenshushan menciona, al analizar los cuentos de *Los gallinazos sin plumas*, que la Lima en vías de modernización les resultó hostil a aquellos que emigraron de la sierra y se ocuparon en profesiones miserables, Aínsa nos permite concluir que esa ciudad en ebullición fue, también, contraria a quienes vivían en una suerte de Edén que poco a poco mutó hasta perder todo su encanto. Para ellos, el pasado es parte sustancial de su identidad, una tabla de salvación ante “un presente que rechaza edades míticas” (2006: 136) y una vuelta a esa época de grandes ancestros, en la que eran posibles la inocencia y la virtud. No obstante, es claro que tanto los que emigraron a la capital como los que vivían antes de la masificación la perciben como centro de todos sus problemas. La marginalidad es igual en ambos casos.

Sebastián Salazar Bondy, autor de *Lima la horrible*, un ensayo en el que se critica la idea de Arcadia como paraíso edénico, afirma que esta actitud esconde un afán por volver a una sociedad vertical y excluyente. La vindicación del pasado, propia de las clases altas, propugna por el restablecimiento de un orden en el que unos pocos privilegiados vivían del trabajo de las mayorías. Dicho anhelo es inherente a las grandes familias, las cuales han difundido

[...] la patraña de que **cualquier tiempo pasado fue mejor**, añadiendo a este relativamente prestigiado infundio el ápice de que de todos los tiempos pasados el del mando paternalista, el rango por la prosapia y la dependencia del extranjero fue más feliz que ningún otro. Dichas Grandes Familias no desconocen que social y

económicamente aquella edad ya no es más, pues incrementan su opulencia y prosperan de acuerdo a la objetividad del presente. Temerosas, sin embargo, como han vivido siempre, de cualquier brote de descontento y violencia, han hecho circular, gracias al escaso o nulo saber que sus instituciones pedagógicas han procurado a las mayorías, la metáfora idílica de la colonia y su influjo psicológico y moral. (Salazar Bondy, 1964: 17) [Las negrillas son del autor]

Este afán por vivir a expensas de los demás, por beneficiarse económicamente de las clases menos favorecidas, pervivió en el criollismo, idea variopinta que, entre muchas otras cosas, comporta el rasgo de la viveza criolla, entendida como “inescrupulosidad y cinismo”, o, si se quiere, como “la flexibilidad amoral con que un hombre deja su bandería y se aliena en la contraria, y en el provecho material que saca, aunque defraude a los suyos, con el cambio” (Salazar Bondy, 1964: 22). El criollo, según Salazar Bondy, no es un personaje exclusivo de la política: el autor es enfático al afirmar que también se transmuta en el comerciante tramposo, en el abogado que defiende las dos partes y en el funcionario que usa la ley en beneficio propio. El criollo actúa por medio de la intriga, la adulación y la complicidad. Sus métodos, aunque ingeniosos, son poco lícitos. No obstante, él está convencido de que la picardía es su mayor virtud. Este es el perfil de los caracteres marginales de Ribeyro, quienes, en busca de un lugar en la sociedad, sobreviven por medio de la trampa y el estupro. Salazar Bondy recuerda que el mundo, para estos individuos, se divide en “vivos y tontos”, por lo que las consideraciones éticas ni siquiera son tenidas en cuenta. El principal valor es el dinero y el ascenso social, aun a costa del malestar ajeno. El retrato del peruano que se envilece a cambio de la supervivencia, tan fielmente recreado por Ribeyro en *Los gallinazos sin plumas*, halla en Salazar Bondy un análisis prolijo, un examen que no escamotea su sentencia a la hora de describir el envilecimiento al que nos someten las sociedades contemporáneas.

El texto de Salazar Bondy propone un análisis de la ciudad como producto de una casta que no ha querido renunciar a sus privilegios. La embriaguez por el pasado, que el ensayista compara con una droga, ha generado una idea de estabilidad únicamente posible por las vías de la desigualdad o la trampa. La segregación es la razón de ser de estos reducidos círculos que alaban la modernización de una sociedad que creció sin democratizarse.

En medio de la clase ampulosa y el pueblo lumpen viven los otros personajes ribeyrianos, aquellos que no pactan con el mundo pero que han optado por la civilización del candado. La sensación de orfandad, de aislamiento y soledad los permea, por lo que no tienen más alternativa que la marginalidad o la idealización de una Arcadia en la que haya lugar para la defensa de su yo más íntimo.

Los males de la sociedad, que derivan de la discriminación, hallan su síntesis en la certeza de que es necesario dejar atrás el pasado colonial en aras de un país más justo. Antes de dicha conclusión, Salazar Bondy critica el egoísmo como sentimiento característico de las sociedades excluyentes, como también, la importancia que se le da al apellido, la fortuna, el ejercicio de las armas y el aparejamiento con el extranjero como signos de distinción y privilegio. Estos procesos de urbanización aíslan a los hombres en el seno de una ciudad que dice ser plural.

## 1.2. NOCIÓN DE ESPACIO EN LA CUENTÍSTICA RIBEYRIANA.

Es necesario dotar a todo niño de una casa. Un lugar que, aun perdido, pueda más tarde servirle de refugio y recorrer con la imaginación buscando su alcoba, sus juegos, sus fantasmas. Una casa: ya sé que se deja, se destruye, se pierde, se vende, se abandona. Pero al niño hay que dársela porque no olvidará nada de ella, nada será desperdicio, su memoria conservará el color de sus muros, el aire de sus ventanas, las manchas del cielo raso y hasta «la figura escondida en las venas del mármol de la chimenea». Todo para él será atesoramiento. Más tarde no importa. Uno se acostumbra a ser transeúnte y la casa se convierte en posada. Pero para el niño la casa es su mundo, el mundo.

Julio Ramón Ribeyro – *Prosas apátridas*

La noción de espacio en la cuentística ribeyriana, tal como se puede colegir del acápite anterior, debe analizarse en dos esferas: la íntima y la pública. Si bien el personaje “está” en un lugar, sus anhelos lo mueven a forjar un espacio personal. Afuera está el mundo que alguna vez fue grato, pero su paulatina desaparición ha provocado su reconfiguración nostálgica en el recuerdo. Como no existe un asidero físico, el personaje debe imaginarlo, idealizarlo y buscarlo, aun cuando este nunca llegue a concretarse.

En la cuentística ribeyriana, el espacio interior relativiza los valores exteriores. La ciudad impone sus fronteras y sus límites, en tanto que en el mundo subjetivo cada quien demarca sus linderos. En el espacio íntimo los personajes de Ribeyro están a salvo, pero también están solos.

Ahora bien, ¿cuál es ese espacio íntimo al que nos referimos?, ¿cuál es su valor poético? En varios de sus relatos vemos que la casa se erige como el pilar básico para la protección de la intimidad. No obstante, y como señala Bachelard, “[...] no se trata de



describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad” (2010: 33), sino que “es preciso rebasar los problemas de la descripción [...] para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primaria de habitar” (2010: 33-34).

En este orden de ideas, el autor de *La poética del espacio* propone que, en el estudio de la casa, hallemos ese germen de la felicidad central, esa concha inicial de la que deriva nuestra concepción del espacio. Solo así podríamos comprender el apego de los personajes ribeyrianos a un lugar, como también, a las maneras en que habitan *ese* espacio ideal.

Bachelard afirma que “[...] la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término” (2010: 34). Ahora bien, ¿qué parte de nosotros, de nuestro espíritu, aloja y preserva dicha casa? ¿Es posible que, debido al paso del tiempo, solo podamos volver a ella por medio de la memoria? La casa, según la concepción bachelardiana, tiene un valor onírico. Su bienestar se cimenta en su pasado. Para el niño que recorre sus pasillos, o para el adulto que los rememora a solas, la casa va más allá del primer recuerdo, por lo que constituye una suerte de útero, un lugar en el que la infancia permanece inmóvil y en el que los recuerdos están a salvo solo si nos replegamos en ellos. Esto explicaría el rechazo de los personajes ribeyrianos hacia la urbe caótica: esta es la culpable de la caída de esas murallas que resguardan la memoria y le quitan su valor como imagen. Dice Bachelard que “los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa” (2010:36), y esto lo saben muy bien quienes anhelan los espacios de antaño, cargados de connotaciones alegóricas.

Bachelard recuerda que, en el ejercicio de la memoria, somos más poetas que historiadores. Las evocaciones están marcadas por el ensueño. La casa adquiere matices mágicos, resonancias que solo puede oír quien descubre la vida más allá de lo material. La casa, por tanto, protege al ser humano y le permite soñar en paz. Esta se erige, además, como una columna esencial en su vida, pues, sin la casa, “el hombre sería un ser disperso” (2010: 37), dado que constituye su primer mundo.

Por todo ello, es comprensible que, fuera de la casa, el ser humano se enfrente a la hostilidad de los hombres y del universo. Allí se dan cita los males de la sociedad, para los cuales no tenemos ningún tipo de resguardo. Entrar en la casa es estar a salvo, es volver a la cuna. En su trabajo, Bachelard propone el concepto de *topoanálisis*, entendido como el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. Dichos parajes se activan cuando en nosotros se acumulan las contradicciones, cuando son más notorias las diferencias entre el espacio exterior y el espacio íntimo. En dichos casos, el evocador se convierte en un refugiado, en alguien que contempla desde la ventana la desintegración del mundo. La casa es la roca sobre la que sostiene el universo de la infancia, una etapa que, poco a poco, pierde toda su magia y se ve enfrentada a un mundo desnaturalizado.

Sobre la casa también ha reflexionado Josep Maria Esquirol, quien, en un ensayo titulado *La resistencia íntima*, afirma que “tan fundamental es la experiencia del refugio que son muy pocos los poetas que no la hayan contado” (Esquirol, 2018: 36). El catalán coincide con Bachelard en que estar fuera es desaparecer, diluirse. Salir de casa, para algunos de los personajes ribeyrianos, es enfrentar un abismo. De allí que concluyamos que la casa los salva de la inmensidad, pues solo en ella es posible la sensación de recogimiento.

La casa es el rincón desde el que organizamos nuestro mundo. Por ello, toda concepción de la misma está íntimamente ligada con la idea de protección. No obstante, en varios de los cuentos de *Los gallinazos sin plumas*, los personajes padecen sus rigores, por lo que fantasean con un espacio que les resulte menos hostil, un lugar en el que puedan sentirse a salvo. La casa soñada, así, es una proyección del deseo, y en el libro de cuentos arriba citado vale la pena preguntar cuál casa es más real para los personajes, si aquella en la que viven o aquella que añoran. De ello hablaremos en los próximos párrafos.

Esquirol agrega que “en un universo de dimensiones inimaginables, la casa es el rincón que actúa como centro del mundo” (2018: 39). Así, la intimidad que emana de ella otorga sentido a nuestras vidas, en tanto que alejarse de allí es arriesgarse a la dispersión y la hostilidad. Vivir, recuerda el filósofo, no es solo sobrevivir, sino también impedir la corrupción del ambiente.

En su ensayo, Esquirol aporta dos ideas que resultan fundamentales a la hora de analizar una parte de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro. La primera es que, en casos muy específicos, como es el de “La casa en la playa”, los personajes desean un hogar en el que nunca han vivido, pues para ellos son más significativos los espacios que han sido forjados por la fantasía; y la segunda, que el don esencial de la casa no es permanecer en ella sino volver, pues de esa manera recobran una intimidad que creían perdida en su contacto con el mundo.

En cuanto al espacio público, surge un problema. Si, como ya dijimos, la casa es equivalente de protección, los personajes ribeyrianos deben buscarla fuera, en un mundo que no posee connotaciones idílicas. De allí la sensación de orfandad que afecta a Enrique y Efraín, los personajes de “Los gallinazos sin plumas”, quienes resultan obligados por su abuelo a alimentar un cerdo que come mejor que ellos. La casa no representa para los pequeños ningún refugio, pues allí vive un ser déspota que no les permite el descanso ni la alegría. Cuando el abuelo muere de manera accidental, al final del relato, los menores huyen hacia una ciudad que les abre su gigantesca mandíbula. Espacio íntimo y espacio público, así, resultan adversos. El hogar en el que malvivían está ahora manchado de sangre. Nunca hubo allí espacio para la añoranza, y la ciudad, por su parte, se muestra enemiga como siempre. La única manera de ser en ella es por medio de la lucha, y ese combate es un signo contrario a la idea de hogar.

Otro tanto podríamos decir de Paulina, la adolescente que protagoniza el relato “Interior ‘L’”. En su casa convive con un padre que la invita a la prostitución, y afuera está el hombre que abusó de ella. La casa, para Paulina, no es resguardo del mundo. En ella no solo ocultó su embarazo: allí murieron su madre, su hermano y su hijo. Ni el hogar ni la ciudad son lugares para la ensoñación. La única posibilidad de ascenso social viene revestida de una invitación a la deshonra: la venta de su cuerpo.

En el caso de Mercedes, la lavandera de “Mientras arde la vela”, la casa representa el matrimonio con un alcohólico. Sus pocos ahorros le han permitido soñar con una verdulería, pero, para que esta se materialice, debe deshacerse de Moisés, el marido que, según las indicaciones del médico, tiene prohibido tomar alcohol. Mercedes, consciente de que allí se vislumbra la posibilidad de una huida, le deja una botella de aguardiente junto a sus

herramientas. Tal vez cediendo a la tentación del crimen podrá salir de una casa que le resulta opresora.

María, la protagonista de “La tela de araña”, es víctima de acoso sexual en la casa en que trabaja. Por ello, se refugia en un cuarto al que llega el dueño de una panadería que le ha prometido empleo, pero las intenciones del hombre no son contrarias a las de su primer jefe. María, así, va de lado a lado sin dar nunca con un hogar. No hay para ella una casa en la cual pueda sentirse a salvo.

Por último, Dionisio y Roberto, los protagonistas de “Mar adentro” y “Junta de acreedores”, salen de sus casas y fuera de ellas se hacen conscientes de la muerte. El mundo les tiene reservada la fatalidad. Sin el cobijo de un hogar, y con la común despedida de sus esposas, Dionisio y Roberto se enfrentan a su segura defunción, sea por venganza o por voluntad propia. Ribeyro escamotea la descripción del deceso final, pero el lector intuye la sensación de desamparo.

Sin el cobijo del hogar, los personajes ribeyrianos se ven abocados a una ciudad que no representa ninguna posibilidad de defensa. Espacio íntimo y espacio público no les permiten afianzar un modo de ser. Lima no es ese lugar en el cual realizarse. Ubicados en los bordes, los personajes saben que la integración en una sociedad jerarquizada resulta imposible. La marginalidad es consecuencia de una nula articulación entre los migrantes internos, los viejos vecinos y la clase comercial. El rechazo y la negación del otro representan la única forma de trato posible, y la consecución de la Arcadia, por todo ello, deviene irrealizable.

Pero, ¿por qué la ciudad es para ellos un sinónimo de Arcadia? Rafael Humberto Moreno-Durán, en un estudio titulado *De la barbarie a la imaginación*, afirma que “[...] muchas de nuestras ciudades consagran una aureola de la memoria de su origen. Lima y México, La Habana y Santo Domingo, Popayán y Córdoba pretenden suscribir con su historia colonial una sociología fastuosa” (2017: 95). Las capitales del continente son sinónimo de centro. Estar fuera de sus límites significa rezagarse del mundo. La periferia está destinada a los marginales, es decir, aquellos que no gozan de los beneficios del esplendor europeo. Civilización y barbarie es el binomio que demarca lo culturalmente aceptable de lo que debe ser separado.

En el primer grupo están los herederos de la corona española, quienes dieron forma a sociedades que despreciaban al negro y al indio. Así, las ciudades fundacionales del continente, más que centros de la cultura, se convirtieron en centros de poder. Solo unos pocos podían disfrutar de sus privilegios. Los criollos usufructuaban la tierra y excluían a todo aquel que no fuese hijo de españoles. La ciudad, por tanto, devino un espacio de dominio. La cultura europeizante, palpable en la arquitectura, la lengua y el sistema político, reñían con un mundo cargado de connotaciones salvajes. El problema, según Moreno-Durán, es que

la “civilización” [...] no es otra cosa que la rica alternativa que nos ofrecen Europa y los Estados Unidos para el feliz despliegue de nuestras fuerzas por la vía del desarrollo y del progreso. Alternativa que, desgraciadamente, no es posible suscribir de inmediato, porque ahí está esa serie de realidades primitivas y salvajes, violentas e irredimibles que nos llenan de vergüenza ante los ojos del mundo ilustrado. (2017: 33)

El crítico recuerda que el origen mismo del término “civilización” tiene bases jurídicas, dado que era utilizado cuando un acto criminal adquiría connotaciones civiles, es decir, cuando ‘un orden’ se atribuía el derecho de regular el comportamiento en nombre del progreso. El bárbaro, en este orden de ideas, es aquel que no se ajusta a la estructura social y nada tiene que ver con un proyecto de civilización que sienta su ser en un ideario político. Hay, así, gradaciones de predominio y cadenas que terminarán por definir el lugar de cada uno de sus miembros. Estas explican, en buena medida, el rol que los personajes de Ribeyro asumen como propio dentro de la ciudad jerarquizada.

La urbe, según esta línea argumentativa, se erige como el lugar último de la cultura, aquel en el que nos sentimos a salvo de la fiereza del campo. El bárbaro (es decir, el otro) es sinónimo de amenaza y ultraje. De allí que someterlo a un orden u obligarlo a la marginalidad resulten las únicas salidas posibles.

No obstante, Moreno-Durán agrega que las bases sobre las que se edificó este mito arcádico tienen un enorme sesgo clasista. Más allá de la estima por las buenas formas, la concepción de un poder hegemónico en manos de unos pocos significa el punto más relevante de dicha mentalidad. Para el colombiano, esa actitud revela

[...] el desaliñado espíritu conservador, monolítico y exclusivista que la retardataria oligarquía ha hecho subsistir, e impone aún como memoria sobre los centros urbanos en los que se atrinchera: la Arcadia cobra sentido con la visión hacia el pasado y con su profunda convicción feudal. La Arcadia, en casi todos los países latinoamericanos, no es más que una particular hipocresía elevada a rango de fasto por los que se benefician con los instrumentos y las prerrogativas del poder. (2017: 104)

La Arcadia, entendida como lugar paradisíaco en el que se vive una existencia feliz, está pensada, según se infiere del estudio de Moreno-Durán, para un reducido grupo social. Estos son depositarios de las suntuosidades de la corona y alientan un sistema vertical en el que pocos ocupan los lugares de privilegio. Si bien podríamos pensar que luego de las independencias de los países latinoamericanos dicho esquema fue rechazado, lo cierto es que aún perviven esas actitudes que aluden al apellido, el linaje, la sangre y la raza como signos de superioridad y dominio. En Perú, ser llamado “cholo” o “indio” equivale a un insulto, en la medida en que se relaciona con grupos que históricamente han sido excluidos de los ideales civilización y cultura.

En este orden de ideas, ¿cómo habitar un mundo en el que la casa no es sinónimo de refugio y en el que la ciudad resulta hostil? La pregunta surge porque, en la necesaria convivencia entre “civilizados” y “bárbaros”, estos últimos aportan la fuerza laboral que empuja un progreso que paradójicamente los aísla. El “bárbaro” o marginal sostiene un orden que lo condena a la base de la pirámide. Su necesidad de supervivencia garantiza la preservación de las clases privilegiadas.

En su cuentística, Ribeyro plantea un conflicto entre quienes protegen una estructura arcádica y vertical (piénsese en los personajes de “El banquete” y “El Marqués y los gavilanes”) y quienes aspiran al ascenso social. En este último encontraríamos a los personajes de “Los gallinazos sin plumas”, “Interior ‘L’”, “Mientras arde la vela”, y “Las botellas y los hombres”. En ambos casos, no obstante, hay un denominador común, y es la necesidad de una casa que los cobije de las vicisitudes del mundo.

La imposibilidad de la misma, no obstante, es la que termina por dar forma a las compensaciones imaginarias, que protegen al personaje ribeyriano de un sistema que aniquila todos sus esfuerzos. *Ser* en la imaginación, configurar una identidad por medio de un discurso paralelo, constituye la única manera de conjurar el rechazo, al tiempo que deviene la respuesta a un mundo que impide la inserción y alienta la marginalidad. En el ambiente en el

que se mueven dichos caracteres, se valida la exclusión como forma de afianzamiento. La sociedad traza unas líneas difíciles de franquear para quienes anhelan la inclusión. Por ello, quienes no hacen parte de ese reducto privilegiado no tienen otra salida que la soledad. Este es el lugar común del personaje ribeyriano. Solo en ella les es permitido soñar, solo en ella pueden darse cita con quienes, de una u otra forma, han sido vapuleados por el progreso.

José Güich y Alejandro Susti, autores de *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno*, agregan que los personajes de Ribeyro siempre están en busca de una tierra prometida en el marco de una ciudad inhóspita. Se trata, dicen, “[...] de *outsiders*, de seres excluidos de un proceso de urbanización que los arroja a un territorio desconocido” (2016: 19). La mayoría de ellos, señalan, proceden de esas clases bajas que han sido degradadas por el modelo social, aunque también hay otros que forman parte de una Lima señorial que ya no tiene motivos para vanagloriarse.

En ambos casos, el espacio íntimo es sinónimo de una vida que se repliega en sí misma para estar a salvo. La casa es un cúmulo de recuerdos que pervive más como relato que como lugar. El espacio “[...] es concebido también como historia, y en tal sentido asume una dinámica propia que puede a su vez transformarse en la medida en que sus habitantes, al ocuparlo, produzcan nuevos sentidos o significados” (Güich y Susti, 2016: 21). La casa y el pasado entran en conflicto con un presente, no solo eclipsan su historia particular, sino también la de quienes lo habitaron. De allí que las compensaciones imaginarias se erijan como única defensa, dado que, al negárseles la ciudad, esta se perfila en la fantasía.

Al respecto, Javier de Navascués afirma que “[...] la nostalgia de un lugar ideal constituye un elemento central del universo ribeyriano” (Navascués, 2004: 12), aunque es curioso que tal espacio se conciba en los márgenes de la ciudad, como si de esa manera los caracteres no solo se aislaran físicamente, sino que también rompieran simbólicamente con los códigos y las conductas del mundo que los empuja hacia la periferia. Al situarse en corralones, barrios populares, playas desiertas o casas antiguas, la marginalidad ya no es solo un acontecimiento psicológico o cultural: es también un hecho material.

A pesar de ello, Güich y Susti señalan que, si bien la ciudad puede ser sinónimo de hostilidad, “[...] ella aún sobrevive en la memoria de los desplazados” (2016: 21), en la medida en que la búsqueda de un espacio ideal revela un afán de propiedad. Así, tras la pátina

de la nostalgia, alienta un deseo de posesión que, no obstante, se ve truncado por el hecho de que el lugar en el que viven los personajes suele dejarles una cicatriz en la subjetividad. Efraín y Enrique, por ejemplo, no podrán separarse nunca de la casa en la que mataron accidentalmente a su abuelo. A su vez, Paulina no podrá olvidar nunca la casa en la que fue abusada por un hombre; Mercedes, el personaje de “Mientras arde la vela”, siempre tendrá dentro de sí el hogar en el que dejó una botella de alcohol que podría significar la muerte de su esposo, y María, en “La tela de araña”, recordará la vivienda en que fue acosada sexualmente por el hijo de su patrona. El conflicto entre el espacio íntimo y el espacio público en los personajes ribeyrianos está dado por el hecho de que la casa primaria no representa un lugar idílico. Su búsqueda dentro de la ciudad es imposible, dado que la capital niega dicha opción. Por tanto, al no ser posible la defensa de sí dentro de los límites de la casa, solo queda imaginar un hogar y defender esa fantasía a toda costa.

Llegados a este punto, es posible que concibamos al personaje ribeyriano como un desertor que evade su realidad y se encuentra, por ello, cercano a caracteres universales como Madame Bovary o Don Quijote de La Mancha. Javier de Navascués se refiere al tema y considera que, más que una afirmación del deseo, “[...] lo que hace Ribeyro es vivificar la tradición de la que se nutre, dotándola de un espacio urbano nuevo y otorgándole significaciones modernas” (Navascués, 2004: 14). Dichas significaciones van más allá de la ceguera del recuerdo nostálgico y tienen que ver con “[...] el repudio a las formas modernas de la civilización burguesa que, entre otras catástrofes, ha procurado la destrucción de la Arcadia personal” (2004: 21). En este orden de ideas, los personajes de Ribeyro no escapan de la realidad, sino que se defienden de la misma en el único terreno en el que son inexpugnables: la imaginación. Esa capacidad de reinventarse en un nuevo discurso, de cuestionar el poder de la ciudad, es lo que los dota de dignidad y los ubica por encima de la risa y del gracejo fácil. Ante el hecho de que simplemente nos burlemos de los fracasos que padecen, Ribeyro les confiere la posibilidad de imaginarse en medio de un mundo que arrasa con el yo.

Josep Maria Esquirol, en el libro que citamos páginas arriba, revalúa el concepto de desertor y plantea la posibilidad de que, en lugar de pensarlo como un fugitivo, lo hagamos en términos de una persona que resiste. Para el filósofo, “sólo quien es capaz de soledad



puede estar de veras con los demás” (Esquirol, 2018: 9). El *resistente*, según sus palabras, es aquella persona capaz de recogerse para soportar el mundo exterior. Actuar bajo esta premisa lo mantiene a salvo y le permite no perderse a sí mismo. Resistir, de acuerdo con sus palabras, significa una manera de ser, “[...] la fortaleza que podemos tener y levantar ante los procesos de desintegración y de corrosión que provienen del entorno e incluso de nosotros mismos” (2018: 10).

El resistente es aquel que afirma su subjetividad y lucha contra las fuerzas disgregadoras del ser. Esa vuelta al interior lo mantiene en vigilia, por lo que, difícilmente, podríamos pensar que la suya es una actitud pasiva. Los motivos que lo mueven a comportarse de esta manera, según Esquirol, son variados, y van desde la casa, concebida no solo “[...] como refugio ante el frío atmosférico, sino también como refugio ante el hielo metafísico” (2018: 12), hasta la idea de resistencia como actitud contraria al aislamiento, en el que no hay intercambio ni humanidad. El resistente tiene una naturaleza más honda que aquellos que se definen como tal bajo sistemas políticos homogeneizantes, pues, si bien estos actúan como comunidad para defender los intereses del grupo, el resistente de Esquirol *es* a pesar de las circunstancias externas. Se trata de no ceder a la actualidad, entendida como imposición corruptora. De allí que el resistente siempre esté en combate. Para él, no existe la posibilidad del aplazamiento. Cejar un instante es darle una oportunidad a la derrota.

Para Esquirol, la memoria y la imaginación “son las mejores armas del resistente” (2018: 15), dado que representan fuerzas de cambio. La alucinación, por el contrario, es una ofensa contra la inteligencia. Esta revela un interior confuso y una incoherente visión de las cosas.<sup>12</sup> Por ello, uno de los mayores actos de resistencia es el de no dejarse confundir. Dicha actitud no alberga la esperanza de un triunfo en sí, sino la certeza de que tiene sentido luchar contra todo tipo de embates, sobre todo, aquellos que pretenden liquidarnos.

La resistencia íntima de la que habla Esquirol no pretende ser verdad revelada, sino fuerza que “[...] da luz y calor a los que están cerca; una luz que ilumina el propio camino y que sirve de candelabro para los demás, guiando sin deslumbrar” (2018: 16). El resistente es aquel

---

<sup>12</sup> Aquí podríamos citar a Pablo Saldaña, el personaje de “Explicaciones a un cabo de servicio”, quien, en un acto que nada tiene que ver con la resistencia, cae en la mitomanía como forma de evasión. Ello ejemplifica, según César Ferreira, las frustraciones del ser peruano y de algunos personajes ribeyrianos, a los que se les otorga una momentánea ilusión que, no obstante, desaparece una vez la realidad se hace presente.

que procura el cuidado de sí y reivindica la cotidianidad y lo próximo, pues encuentra allí su memoria, su esperanza y su cobijo. La intemperie, por el contrario, es el afuera y la enfermedad, el sinsentido de la vida. Fuera de lo íntimo solo hay violencia, masificación y banalidad. Si tal ejercicio de resistencia nos empuja a la periferia, basta recordar una de las conclusiones de Esquirol: “la vida puede ser perfectamente profunda desde la marginalidad” (2018: 18).

Esquirol afirma que el retorno a la intimidad de la casa es un “[...] camino hacia la presencia y el sentido” (2018: 38). Que este sea el anhelo del resistente dice más de sí que de aquel que solo busca la evasión, pues, para este último, cualquier lugar es válido para huir. Por el contrario, el resistente no se conforma con un espacio *en sí*, sino que busca aquel que está dotado de trascendencia y de sentido. La casa es parte esencial de su biografía, por lo que carecer de ella lo ubica en la frontera del desamparo y la marginalidad.

En este punto hay que recordar, como dijimos páginas arriba, que la casa, para algunos de los personajes ribeyrianos, está vinculada con una herida. De allí que su orfandad sea doble, pues, si por un lado no existe la conciencia de un hogar, por el otro hay una ciudad cuya nota preponderante es la exclusión. La identidad que los personajes forjan dentro del hogar carece de todo aspecto emotivo. El deseo de una intimidad protegida explica muchas de sus ilusiones, pues “en el subsuelo de este deseo hay algo importante del sentido de la vida” (Esquirol, 2018: 40). El problema, ya lo vemos, es que los personajes buscan dicho sentido en el afuera, cuando este solo puede ser concebido dentro. Su frustración, así, es fruto de querer volver a una casa que nunca han tenido. Los personajes de Ribeyro no solo *no* tienen la certeza de una casa, sino que también carecen de las cualidades que se fraguan dentro de ella.

Esquirol recuerda que “el camino hacia la intimidad es camino hacia el misterio, hacia el secreto, hacia el tesoro, hacia el descanso y hacia el alimento” (2018: 41), en tanto que el espacio público conduce a la aniquilación. El ser ribeyriano se dispersa en una urbe que lo aliena. De allí que su soledad tenga sentido, pues, como afirma Javier de Navascués, “[...] el deseo de soledad existe tal vez porque se sabe de un peligro cierto: el de la invasión. La amenaza exterior, venga de donde venga, destruye la intimidad y la hace por eso más anhelada” (Navascués, 2004: 31).

La cualidad esencial de la casa es ser refugio, la necesidad de buscar un lugar en el cual *ser*. No obstante, dadas las particularidades de la obra que aquí comentamos, Navascués agrega que los caracteres ribeyrianos libran “[...] una batalla patética por no dejarse destruir por los invasores. Que la lucha no tenga sentido o esté mal dirigida, puede explicar el fracaso por preservar intocado el espacio vital” (2004: 35). La frustración en la obra que aquí analizamos sería el resultado de la disolución de la identidad personal dentro de la colectiva, o, en otros términos, de la renuncia a un espacio íntimo en pro de la inserción en un mundo. Dejarse invadir es claudicar, aunque la derrota nunca será definitiva, pues, como hemos insistido hasta esta parte, la capacidad de idealizar otro espacio se mantiene intacta.

No obstante, vale la pena resaltar lo que dice Navascués sobre la intromisión del espacio público en la intimidad de los personajes. Según el crítico, “la pasividad ante las transformaciones en el entorno forma parte esencial de la actitud existencial de bastantes héroes ribeyrianos” (2004: 36), tal vez porque, más que la preservación de un lugar, estos pretenden salvaguardar un ideal. No es, por tanto, una casa *en sí* la que se desea, sino una proyección de la misma dentro de unos límites que no coinciden con los de la ciudad. De ahí que el propio Ribeyro concluya que la casa

es el lugar donde uno transcurre y se transforma, en el marco de la tentación, del ensueño, de la fantasía, de la depredación, del hallazgo y del deslumbramiento. Lo que seremos está allí, en su configuración y sus objetos. (Ribeyro, 2006: 39)

La casa, de acuerdo con estas reflexiones, es una forma de concebir el mundo. Aun cuando su consecución no resulta definitiva, la búsqueda de ese ideal habrá de conducirnos a los rincones más íntimos del alma. Este ejercicio, por tanto, deviene “[...] un acto purificador, un mítico encuentro consigo mismos o con la naturaleza” (Schwalb, 1996: 161), como leemos en “Julio Ramón Ribeyro y ‘El llamado del desierto’”.

Schwalb añade que la noción de refugio es ante todo mental, por lo que sería más preciso pensar en la casa como abstracción que como realidad. Según su juicio, la frustración de los personajes tiene que ver con que la búsqueda de un hogar equivale a la búsqueda de una verdad absoluta. Aun así, a estos les resulta imposible abandonar su propósito, pues este reviste de sentido la existencia. Dado que la vuelta a la casa solo es posible por medio de la

imaginación, y que la ciudad, como espacio de la ausencia, no ha de conducirnos al fuego de la infancia, solo queda asumir el camino de vuelta como un viaje hacia la utopía.

Schwalb considera que, ante la realidad, los personajes ribeyrianos

[...] se empeñan en un propósito a todas luces absurdo: negarla. En cierta medida, en algún momento de nuestra lectura, hemos estado dispuestos a darles la razón: el autor se ha encargado de ofrecernos una imagen defectiva de la vida, una suerte de idealización al revés, donde la realidad es siempre más fea, más triste o degradada; pero pronto nos curamos de ello porque el universo paralelo que erigen estos protagonistas es aún más pobre, en su pequeñez o su absurdo. (1996: 163)

Si bien ese mundo de la imaginación puede resultar, en ocasiones, más tosco que el real, es necesario decir que su configuración es válida, dado que, más que un conocimiento anecdótico, los caracteres ribeyrianos *experimentan* un saber. La compensación imaginaria es incompleta, pero necesaria en la medida que sana de la carencia. La consecución de un espacio en el cual *ser* no es más que una promesa; y su afán de materialización, un destino ineludible. No obstante, detrás de este anida la ilusión del retorno.

Algunos críticos de la obra de Ribeyro señalan que la risa dolorosa es la huella indeleble de sus personajes. La verbalización de sus sueños, y el deseo de que el referente ficticio se imponga sobre la realidad, mueven a la carcajada y la compasión. Negarse a reconocer el entorno hostil dota a sus caracteres de un espíritu quijotesco. No aceptar que se ha forjado una realidad paralela hace que algunos de sus personajes pierdan la partida dentro de las coordenadas de ficción que ellos mismos han creado. Si bien el personaje de Ribeyro *está* en la realidad, suele recrearse dentro de ella. Las convenciones de su imaginación son particulares. Nadie puede entrar en la “realidad” que ha creado, pero, por ello mismo está condenado a la soledad.

Carmen Tisnado afirma que “las estrategias de evitación reflejan recursos de supervivencia” (1996: 173). Lo que se busca con ellas es la estabilidad. En la medida en que la ciudad niega la inserción, no queda otra salida que asumir roles ficcionales. Si estos resultan incompletos, la marginalidad brotará como el último espacio de resistencia. Ante la imposibilidad de trasgredir la realidad, el personaje ribeyriano se reserva el derecho de modificarla según sus antojos. Solo así podrá hacer parte del discurso oficial y crearse una ilusión de seguridad. Según Tisnado, Ribeyro “[...] nos invita a examinar el grado en que los personajes, y quizá todos nosotros, creamos un referente ficticio para evitar dolor,

frustraciones, en resumen, para mantener la ilusión de control y de cierto poder” (1996: 173), por lo que la risa dolorosa de la que hablamos líneas arriba apuntaría hacia nosotros mismos, en la medida en que nos reconoceríamos dentro de ese universo paralelo que ofrece un refugio ante la aniquilación.

Antonio González Montes afirma que “[...] es importante situar los espacios en los que se lleva a cabo el recuerdo” (2014: 39). Estos, ya lo hemos dicho, tienen como eje fundamental la casa. Lo interesante es que, según el crítico, aferrarse a la idea del hogar es más un ejercicio de poder que un arrebato nostálgico, dado que posibilita la identificación con un barrio y una clase social. Asir la casa es negarse a la depauperación y la marginalidad. Esta lectura resultaría válida para relatos como “Los eucaliptos”, “El Marqués y los gavilanes” y “Tristes querellas en la vieja quinta”, entre otros, en los que se perfila otro tipo de relación con la casa y la ciudad. Ya no hablamos aquí de caracteres que añoran un espacio, sino de personajes que poseían uno que ha cedido terreno ante la modernidad. Su lucha no es por la consecución de un hogar, sino por la conservación de un modo de vida añejo. Al respecto, hay que recordar lo dicho por Ángel Esteban, quien, en *El flaco Julio y el escritor*, afirma que “los antiguos limeños sienten que un pasado glorioso, inalterable hasta entonces, se les escapa de las manos, y con él un status de privilegio que se añora” (2014: 167).

Aquí la marginalidad no es sinónimo de exclusión, sino pérdida de un rol social y de unos privilegios que hasta hace poco se consideraban incuestionables. Si en los caracteres venidos de la sierra o de los barrios populares anida el deseo de encontrar una casa, en los viejos vecinos se aspira a la restauración de la misma por medio de la Arcadia. Los sentimientos de frustración e incertidumbre, así como el instinto de conservación, provienen de una ciudad que no ha sabido asimilar el cambio, pues en ella aún perdura la exclusión referida por Moreno-Durán, en lo concerniente al privilegio de unos pocos sobre la mayoría de la población.

El problema del espacio en la cuentística ribeyriana, por todo ello, no es producto de una modernidad *per se*, sino de la insistencia en un modelo que estimula la marginalidad. En la Lima de sus cuentos anida un discurso oficial que esconde sus fisuras, aun cuando estas sean las causantes de su paulatina destrucción. Los fundamentos de la Arcadia han dado forma a los alienados, los soñadores, los evocadores, los resistentes, los marginales y los

conservadores. Cada uno de ellos tiene una visión distinta de la realidad, y esa concepción fragmentaria hace de Lima una ciudad sin identidad, proclive a la negación y el rechazo, pues no ha logrado superar el discurso que divide a sus miembros entre bárbaros y civilizados. Por eso, si por un lado es posible la lectura inventiva de su cuentística, por otro es posible plantear un análisis evocativo que dé cuenta de aquellos caracteres que niegan el progreso.

Sobre este último, bien vale la pena recordar lo expuesto por Mijail Bajtín en *Estética de la creación verbal*. El crítico ruso acuña el concepto *cronotopo* para hablar de las relaciones espacio-tiempo asimiladas artísticamente en la literatura. Dentro de los muchos tipos que caracteriza en su obra, destaca el bucólico o idílico-pastoril, caracterizado por un espacio placentero, delimitado, natural y aislado por completo. Circunscrito en un punto específico, y en claro rechazo con el mundo de afuera, este cronotopo exalta una serie de valores y comportamientos exteriores, y suele estar en relación con el tiempo de las cosechas y el idilio familiar. Todo aquí está regido por un ritmo perfecto, y tanto la vida como la naturaleza subsisten en perfecta armonía. Es el caso de las novelas pastoriles, que ofrecen visiones idealistas y, por ello mismo, estáticas de la realidad. La narración, por demás lenta, hace énfasis en los sentimientos de los personajes y en la descripción de lugares de ensueño. La exaltación de la naturaleza es una de sus notas más relevantes.

Este es, tal vez, el cronotopo que más se ajusta para el análisis de los cuentos de Ribeyro, aunque es evidente que las ideas del crítico ruso se complementan con las de Bachelard y, también, con el tópico literario del *beatus ille*. Otra posibilidad de análisis, desde la teoría bajtiniana, es la del estudio de los cuentos de Ribeyro desde el cronotopo del camino, que, en palabras de Garí, “[...] textualiza un encuentro en un espacio en conflicto, en un escenario de intersección entre clases sociales e identidades múltiples, o sea, es el punto de convergencia entre el otro y el mismo” (2021: 508). Para el caso de Ribeyro, dicho cronotopo podría escenificar el cruce entre las clases acomodadas y las clases emergentes, venidas de la sierra y de la selva, en una urbe caótica llamada Lima.

Como vimos, la pregunta que esta tesis doctoral pretende responder es por qué los personajes ribeyrianos fantasean con un lugar ideal, rememoran la casa de la infancia o el barrio de antaño, buscan una morada distante de la ciudad hostil, exaltan la vida íntima sobre

cualquier otra y crean mecanismos de compensación imaginaria con los que paliar la realidad. Estos personajes, además, suelen estar en conflicto con aquellos que, venidos de la sierra o de las clases emergentes, anhelan un espacio en la babel limeña. La razón de dicha disputa es que estos últimos están hechizados por la modernización de la costa, a diferencia de los primeros, que ven en el progreso el punto final de una vida en la que había lugar para la familiaridad, la intimidad y el recato. No se trata de una lucha entre gentes de talante conservador contra un pueblo alienado, sino de la pérdida de un *locus amoenus*. La amenaza que se cierne contra esos viejos vecinos no es el inevitable progreso, sino unas formas de vida que carecen de toda distinción o de cualquier consideración ética. De allí que la salida más digna, para muchos de ellos, sea la marginalidad o la búsqueda eterna de ese Edén perdido, en tanto que a los recién llegados les aguarda el espejismo de la ciudad hostil, indiferente y deshumanizadora. Esta es la lectura que propongo para el análisis de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro.

### 1.3. OBJETIVOS.

#### OBJETIVO PRINCIPAL.

Analizar la cuentística ribeyriana desde la perspectiva del desarraigo y los márgenes sociales, en contraposición con la visión arcádica que de la ciudad poseen sus personajes.

#### OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

1. Señalar aquellos pasajes en los que los personajes ribeyrianos no saben ser dentro de su ciudad, pues esta les resulta ajena, opresiva y desigual.
2. Exponer cómo la periferia redibujó el rostro de Lima, al punto de hacerla irreconocible si se le compara con el retrato que de ella hicieron otros autores.
3. Disertar sobre la caótica realidad que envuelve a los personajes ribeyrianos, quienes se ven abocados a la corrupción moral en aras de la supervivencia.
4. Exponer cómo, tras una búsqueda infructuosa, el único refugio posible para los personajes de la cuentística ribeyriana es la memoria y la evocación.



#### 1.4. METODOLOGÍA Y MEDIOS.

*Marginalidad, exclusión social y compensaciones imaginarias en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro* es una investigación cualitativa en la que se aúnan la reflexión sociológica e histórica, como también, la relación entre el hombre y su entorno. Los estudios de José Luis Romero, Gastón Bachelard y Fernando Aínsa, entre otros, ofrecen un amplio panorama sobre los temas arriba citados, al tiempo que dan luces para el análisis de una obra que, como hemos insistido, explora la relación hombre-espacio y sus múltiples afectaciones.

Ribeyro, más allá de una ácida crítica a su contexto histórico, explora la transformación de su ciudad natal sin caer en el sentimentalismo. Esta, no obstante, es una primera etapa del análisis, puesto que el narrador peruano renovó su mirada sobre Lima en libros posteriores, en los que dio paso a otras temáticas y registros, los cuales amplían el abanico de lecturas y relaciones entre el hombre y su ambiente. Es allí donde la meditación bachelardiana y la lectura marxista de Higgins aportan luces sobre una obra cuentística que se renovó en la medida que la ciudad que recreaba iba cambiando. La última etapa del escritor exige una lectura cualitativa, más cercana a la poética de la memoria y a los refugios de la nostalgia, como lo plantea Javier de Navascués.

Los medios que emplearé para llevar a cabo tal investigación se centran en la lectura de la bibliografía que sobre el autor he acumulado en los últimos años. Sé que he perfilado una serie de documentos que me permitirán ahondar en los postulados expuestos por los críticos de Ribeyro, como también, una serie de relaciones entre los textos de ficción del escritor peruano y sus diarios y correspondencia, que bien pueden ofrecernos nuevas líneas de análisis.

## 2. LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS.

La literatura sobre las ciudades las dota de una segunda realidad y las convierte en ciudades míticas.

Julio Ramón Ribeyro – *Gracias, viejo socarrón*

*Los gallinazos sin plumas* (1955) fue el primer libro publicado por Julio Ramón Ribeyro. El volumen está compuesto por ocho cuentos, todos ellos de temática urbana. La crítica social es la constante del texto. La modernización de la costa peruana, y la masiva llegada de migrantes internos a la capital, habían terminado por desdibujar el rostro de una urbe que, hasta ese momento, se enorgullecía del nombre que le endilgaba su pasado: la Ciudad de los reyes.

Como dijimos en el capítulo anterior, esos títulos escondían el anhelo de una Arcadía colonial en la que las diferencias de clase eran evidentes. Por un lado, estaban aquellos que se beneficiaban con los privilegios del nombre y del abolengo, dado que los vinculaban con una tradición que nada tenía que ver con el salvajismo y la barbarie; y, por el otro, estaban aquellos que conformaban la base de la pirámide social, a los que históricamente se excluía por cuestiones raciales, lingüísticas y económicas.

Para la época en que Ribeyro publicó este libro, mediados del siglo XX, Lima atravesaba por una compleja situación social. Muchos de sus males ya habían sido descritos por José Carlos Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, obra capital del pensamiento marxista en América Latina, en la que se analizan temas como la economía nacional, la figura del indígena, el problema de la tierra y el debate entre regionalismo y centralismo, propio de muchas naciones del continente. Mariátegui consideraba que la estructura feudal impuesta por los españoles promovió un tipo de esclavitud y de gamonalismo que condenaba al indígena a los márgenes, dado que se le ubicaba por fuera de la propiedad y se le sometía a la más abyecta explotación. Así, feudalismo y esclavitud dieron forma a una sociedad vertical y escindida. En la sierra peruana las condiciones de vida eran aberrantes, por lo que muchos decidieron partir hacia la capital

en busca de mejores oportunidades. Este éxodo masivo dio origen a los barrios que se ubicaron en la periferia limeña. La marginalidad, ya lo dijimos, no fue solo espacial, sino también social, pues los recién llegados no supieron cómo insertarse en una ciudad que los veía como invasores.

En este nuevo espacio había mayor tecnificación en el cultivo, pero las relaciones entre poseedores y explotados siguió siendo la misma. Los marginales no tenían un lugar en Lima, ciudad reservada para unas pocas familias que veían en el trabajo manual una suerte de humillación. Los principios igualitarios de la revolución francesa fueron practicados solo en beneficio de los criollos, quienes, paradójicamente, mantuvieron la estructura feudal impuesta por los españoles a su llegada. En este convulso contexto, los cuentos de Ribeyro se erigen como fragmentos de un todo complejo, en el que se dan cita personajes que luchan contra circunstancias adversas en un espacio que termina por aniquilarlos.

En aquella época, el escritor se encontraba afincado en Europa. Barcelona fue la primera escala de un periplo que lo llevó a Madrid, París, Múnich, Amberes, Berlín, Hamburgo y Fráncfort. En la capital francesa escribiría siete de los ocho relatos de la colección. Nos referimos a “Mientras arde la vela” y “La tela de araña”, fechados en 1953, y “Los gallinazos sin plumas”, “Mar afuera”, “En la comisaría”, “El primer paso” y “Junta de acreedores”, redactados un año después. El texto restante, “Interior ‘L’”, fue escrito luego de su llegada a Madrid, en 1953. Todos ellos no eluden las problemáticas citadas por Mariátegui. Las tendencias neorrealistas, y la marcada influencia de la narrativa urbana, hicieron que los escritores de la llamada *Generación del 50* volcaran su mirada hacia temas de índole social, lo cual significó una renovación de la literatura peruana que, en ese momento, tenía una marcada inclinación por la corriente indigenista.

Sobre *Los gallinazos sin plumas*, James Higgins afirma que “demuestra la miseria de los marginados, que es la otra cara de la modernización” (1991: 27). Dichos caracteres, según su análisis, tienen como rasgo distintivo una escasa capacidad de lucha dentro de un contexto competitivo. En todos ellos late una conciencia del fracaso. Como si advirtieran que todo está perdido de antemano, los personajes eluden lo práctico porque no saben cómo afrontar la realidad. Por ello señala que en la cuentística de Ribeyro es posible rastrear un argumento

constante, y es aquel en el que “[...] el protagonista pierde la inocencia al pasar por experiencias que le abren los ojos a la amarga realidad de la vida” (1991: 85).

En las páginas de este capítulo, analizaremos cómo los personajes de *Los gallinazos sin plumas* son víctimas de la exclusión. En una urbe que parece haber perdido todo vestigio de humanidad, dichos caracteres albergan ciertas ilusiones. La más importante de ellas es su anhelo de insertarse en la ciudad. Dado que las relaciones humanas están supeditadas a la producción, veremos cómo la mayoría de ellos se muestran perplejos ante un contexto que los empuja a la degradación como forma de supervivencia. Si, como afirma Elmore, en Ribeyro “los textos más logrados y complejos son los que registran, a veces inesperadamente, el desgarramiento y la trasgresión tras la fachada gentil de una cotidianeidad” (2002: 243), esta propuesta de análisis complementará dicha tesis con la idea de que la ausencia de una casa, como lugar de la intimidad, genera una carencia afectiva que da forma a las conductas de desarraigo de los personajes.

Para tal propósito, nos centraremos en los ocho relatos del libro, los cuales serán comentados a la luz de los textos críticos de James Higgins, Peter Elmore, Javier de Navascués y Giovanna Minardi, entre otros críticos que han hecho aportes sustanciales para la comprensión del universo ribeyriano. Todo ello corroborará una de las ideas clave del escritor en torno al cuento, y es aquella en la que señala que este “[...] debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino” (Ribeyro, 2015: 11). Tanto Efraín y Enrique, como Paulina, Mercedes, María, Dionisio, entre otros caracteres de *Los gallinazos sin plumas*, habrán de enfrentar, en un momento dado, un conflicto que pondrá a prueba su instinto de supervivencia. Eva María Valero Juan dice que en Ribeyro hay “[...] una especial significación cuando proyecta en su literatura los sentidos personales de la derrota y el fracaso” (2005: 30), y en estas páginas esperamos dilucidar cómo los personajes antes citados viven estas experiencias como resultado de una inserción imposible, o, si se quiere, como epílogo de una lucha que de antemano se sabe perdida.

## 2.1. LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS: LA CASA COMO EXPLOTACIÓN LABORAL.

En “Los gallinazos sin plumas”, el primer cuento del libro, se narra la historia de Efraín y Enrique, dos niños que se ven obligados a recoger desperdicios en los basureros de Lima. Su objetivo es alimentar un cerdo que vive con ellos. Este recibe un trato más cariñoso por parte de don Santos, el abuelo de los menores. Engordar el animal significa la posibilidad de venderlo a buen precio. Por ello el anciano envía a sus nietos a la calle.

Una vez allí, Efraín y Enrique tendrán que disputarse la basura con seres a los que la miseria ha empujado a los vertederos. Este grupo tiene muy bien distribuida la ciudad, por lo que nadie puede ocupar el espacio del otro. Los pequeños llegan a dichos muladares no sin antes arrancar algunas moras de los árboles, lo que constituye parte de su precario desayuno. En ocasiones han encontrado frutas dentro de las bolsas de basura y han dado cuenta de ellas. No obstante, esto sucede de vez en cuando. Mientras tanto, los pequeños tienen que actuar con celeridad, pues las sirvientas de las casas que merodean, y también la policía, suelen impedirles su labor, que termina antes de que el sol asome sobre las lomas.

El relato ofrece unas pocas palabras del baño diario. Los pequeños se lavan la cara en la acequia del corralón, de la que se deslizan ágiles infusorios. Ribeyro señala así las nulas condiciones higiénicas del lugar. Lo mismo hace al contar cómo don Santos revisa las latas de comida. Estas, la mayoría de las veces, no alcanza para saciar el hambre de Pascual, por lo que los menores reciben los pescozones del anciano, quien lamenta más el hambre del cerdo que la de sus nietos.

El hambre del animal crece con la lectura del cuento. La codicia del anciano, unida a las viles condiciones de vida de los menores, trazan un cuadro en el que el bienestar del cerdo es más importante que la salud y la solidaridad. Las jornadas de recolección de desperdicios aumentan y el trabajo se hace más extenuante. Efraín y Enrique se ven abocados a la más profunda humillación. La comunidad de los muladares, compuesta por hombres y por aves de carroña, se convierte en su única familia.

Escarbar en la basura, además, le ha dejado una profunda herida en el pie a Efraín. Esta supura. No obstante, para el abuelo, es más importante alimentar al cerdo, pues hay un

trato casi cerrado con un hombre que vendrá al corralón dentro de un mes. Reaparece la intensificación de las labores, con el agravante de que ahora Enrique tiene que hacer el doble, dado que su hermano permanece en cama.

El problema se hace mayor cuando Enrique llega a la casa con un perro al que llama Pedro. El abuelo no quiere otro animal en casa, pues este podría quitarle la comida de Pascual y, con ello, la posibilidad de la venta. Don Santos toma una actitud de odio hacia la nueva mascota, a la que trata de basura. Lo mismo hace con Enrique, quien, luego de contraer un resfriado, termina en cama como su hermano. El viejo se estremece, aunque no por motivos humanos. En realidad, teme los gruñidos del animal que muere de hambre. Don Santos berrea tanto como el cerdo, se desespera como este, y obliga a sus nietos a buscar desperdicios a pesar de la situación. Finalmente, amenaza con no darles de comer hasta que vayan a escarbar en los basureros, pero los pequeños no pueden levantarse.

En el final de la historia, el abuelo obliga a sus nietos a traer comida para Pascual. Enrique se ofrece a ir por los dos. En el camino hacia el muladar, el narrador describe que el pequeño comió yerbas y estuvo tentado de mascar tierra. De vuelta a casa, y con los cubos rebosantes, Enrique se entera de que el perro ha mordido al abuelo, quien, en un arrebato de ira, lo ha golpeado y tirado al corral del cerdo. Dentro del chiquero aún son visibles las piernas y el rabo del perro. El pequeño le reclama a don Santos por su acción, y este le responde con un manotazo que lo deja en el suelo. El nieto no soporta la ofensa, golpea a su abuelo y lo deja tendido frente a Pascual. La muerte del abuelo es descrita de manera tangencial en la última línea. Antes de ella, el narrador relata cómo el pequeño, que se ha convertido en asesino, busca a su hermano y huye del corralón en el que han malvivido. Sin hogar, Efraín y Enrique esperan hacerse a un lugar en los vertederos, junto a los otros recolectores. La ciudad abre ante ellos su gigantesca mandíbula, una imagen que anuncia la vida que llevarán no será nada amable.

En este relato son evidentes varios de los temas nucleares de Ribeyro. Nos referimos al desamparo, la codicia, la marginalidad, la pobreza y la trasgresión como vía de escape. Aquí, sin embargo, nos centraremos en la carencia afectiva de unos personajes que viven la experiencia del hogar como una prolongación de los males de la ciudad. No obstante, el

diálogo crítico con las otras posibilidades de interpretación será continuo, pues la relación entre los temas arriba esbozados ofrecerá una panorámica más amplia del universo del autor, quien, como ya dijimos, no eludió su compromiso con los cambios sociales de una capital que, en vías de su desarrollo, fue víctima de los males de la modernidad.

En las primeras líneas del relato, el narrador nos presenta el carácter salvaje del viejo, quien, según el texto, se levanta a las seis de la mañana, “[...] se pone la pierna de palo y sentándose en el colchón comienza a berrear” (Ribeyro, 1994: 21). La animalización del personaje lo equipara poco a poco con el comportamiento del cerdo. Los niños, por su parte, salen de una casa cuya descripción raya en la miseria y se aproximan a vecindarios de condiciones diametralmente opuestas. El narrador no duda en presentarlas como “elegantes”, aunque, más allá del adjetivo, interesa ver el contraste entre el universo de los personajes y el de la ciudad de la que obtienen la basura, como también el paralelismo entre el mundo paupérrimo del que partimos, con familiares cuyo comportamiento linda con lo bestial, y ese otro en el que las referencias a los animales son constantes.

Ribeyro describe la organización de los gallinazos sin plumas, es decir, de los recolectores que viven de escarbar en los muladares. El autor nos dice que

unos portan latas, otros cajas de cartón, a veces sólo basta un periódico viejo. Sin conocerse forman una especie de organización clandestina que tienen repartida toda la ciudad. Los hay que merodean por los edificios públicos, otros han elegido los parques o los muladares. Hasta los perros han adquirido sus hábitos, sus itinerarios, sabiamente aleccionados por la miseria. (1994: 21-22)

Esa especie de organización clandestina, en la que participan también algunos animales, ubica a los personajes en los márgenes sociales. Aun cuando entre ellos existe cierta familiaridad, esta no va más allá de la identificación de sus males. Los recolectores se sienten unidos por la pobreza, pero la lucha por los desperdicios borra de tajo cualquier atisbo de solidaridad. Esto lo saben Efraín y Enrique, quienes deben llenar los cubos a diario. Que al final de la jornada el abuelo le diga a Pascual “hoy te quedarás con hambre por culpa de estos zamarros” (1994: 23), nos dice que, para él, la bestia está por encima de sus nietos. La exclusión social de los pequeños es así más preocupante, pues no solo viven en la periferia,

sino que, una vez allí, el único miembro de su familia es capaz de degradarlos hasta un nivel inferior al de los animales.

Allí justamente opera la sensación de que la casa, como prolongación de los males de la ciudad, no supone un refugio contra la marginalidad y la deshumanización. Efraín y Enrique saben que este es *su* lugar. El cerdo representa la promesa de una venta. El hombre, se puede colegir en este primer relato, está muy por debajo del dinero, y quien está en posesión del mismo puede pisotear a los demás, incluso a sus familiares.

La descripción física del anciano es un correlato de dicha enajenación. Además de la pierna de palo y de los constantes insultos, está el hecho de negarles la comida a los pequeños como retaliación por no conseguir el sustento. El afán de ganancias para un hombre que vive en la periferia deviene en ilusión de progreso. Poco importa que, en su consecución, lo material termine por imponerse sobre lo afectivo. De hecho, las únicas palabras cariñosas que este profiere a lo largo del relato están dirigidas al animal, a quien llama con diminutivos y cuida de que nada le falte, pues sabe muy bien que el bienestar del cerdo significa el progreso de su negocio, y este, a su vez, depende del grado de explotación al que someta a sus nietos.

La carencia afectiva de los menores, para quienes el abuelo no es sinónimo de hogar, los lleva a protegerse mutuamente, al punto de que, cuando huyen de la casa al final del relato, lo hacen abrazados, como si fueran una sola persona. Esta actitud se explica por el hecho de que la relación que don Santos establece con ellos está supeditada a la producción. La casa es el equivalente de un trabajo forzoso o un contrato leonino. Ello es evidente cuando el narrador nos dice que

al comenzar el invierno el cerdo estaba convertido en una especie de monstruo insaciable. Todo le parecía poco y don Santos se vengaba en sus nietos del hambre del animal. Los obligaba a levantarse más temprano, a invadir los terrenos ajenos en busca de más desperdicios. Por último los forzó a que se dirigieran hasta el muladar que estaba al borde del mar. (1994:23)

No hay consideración por la edad ni por la rudeza del trabajo. Don Santos cambia el horario de recolección a su antojo, según el apetito del cerdo. Incluso, los incita a incumplir uno de los pactos fundamentales de los gallinazos: no invadir el espacio ajeno. Dichas



indicaciones, de más está decirlo, revelan que el lazo familiar se confunde con la subordinación, y que el afecto está mediado por la capacidad productiva. La casa no es más que la extensión de la modernización de la costa limeña, ese lugar al que llegaron miles de migrantes de la sierra en busca de un futuro promisorio. Una vez allí, comprobaron que la relación entre explotador y explotado tal vez se había tecnificado, pero no había alcanzado ningún grado de humanidad. Por ello, cuando Efraín enferma, el abuelo cree que lo hace para eludir sus obligaciones, mientras que Enrique se encarga de él por ser el único consciente de su dolor.

Ahora bien, ¿cómo es ese espacio en el que los pequeños se mueven? ¿Cómo es esa ciudad que atrajo como un espejismo a muchos peruanos? Ribeyro ofrece un retrato desolador de los basurales a los que se dirigen los niños:

Visto desde el malecón, el muladar formaba una especie de acantilado oscuro y humeante, donde los gallinazos y los perros se desplazaban como hormigas. Desde lejos los muchachos arrojaron piedras para espantar a sus enemigos. Un perro se retiró aullando. Cuando estuvieron cerca sintieron un olor nauseabundo que penetró hasta sus pulmones. Los pies se les hundían en un alto de plumas, de excrementos, de materias descompuestas o quemadas. Enterrando las manos comenzaron la exploración. A veces, bajo un periódico amarillento, descubrían una carroña devorada a medias. En los acantilados próximos los gallinazos espían impacientes y algunos se acercaban saltando de piedra en piedra, como si quisieran acorralarlos. (1994: 23)

La descripción no puede ser más grisácea. El hombre, o en este caso los niños, están en disputa con los animales. La lucha, evidentemente, se da al margen de la civilización. Hasta este rincón solo llega la basura de la ciudad, la que significa su único sustento. Pero este combate inicial da paso a otra realidad, y es aquella en la que el narrador nos dice que Efraín y Enrique “pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad” (1994: 23). De la animadversión inicial pasamos al trabajo comunitario. Los animales ven en los pequeños a sus pares, y estos, como rezago de una sociedad, ven pronto en las aves de carroña una solidaridad que en otros espacios les ha sido negada. Los niños deben alimentar a un cerdo, y para ello cuentan con la ayuda de los gallinazos. Su vida, así, depende en buena parte

de su relación con los animales y de la exploración de lugares marcados por la más absoluta degradación.

Pero, si en dichos muladares se está a salvo, en casa no hay espacio para la compasión. Cuando Enrique le informa a don Santos que su hermano se ha un cortado un pie, este, además de negar el hecho, le pide que se lave en la acequia que al inicio del relato nos describen como una zanja de nulas condiciones higiénicas. Nuevamente, don Santos superpone la obligación del trabajo. Y es que, poseído por la fiebre capitalista, en el momento de la noticia el anciano está más pendiente de los gruñidos de Pascual que de la inflamación del pie de su nieto. La priorización de los lamentos de la bestia revela la degradación del personaje ribeyriano, quien anhela la riqueza aun a costa de su deshumanización.

La solución, no obstante, no tarda en aparecer: si uno de los pequeños está enfermo, el otro debe trabajar el doble. Enrique inicia entonces un tipo de explotación que se justifica en un sentimiento de compasión que nunca tienen los poseedores, pero sí los explotados. La solidaridad se da por empatía, nunca por misericordia de la autoridad. El niño acepta el trato, aunque ha vuelto a casa con un perro al que llama Pedro. En este punto del relato don Santos expresa su mal humor, pues para él la nueva mascota es una obligación extra:

—¡Una boca más en el corralón!

Enrique levantó al perro contra su pecho y huyó hacia la puerta.

—¡No le hagas nada, abuelito! Le daré yo de mi comida.

Don Santos se acercó, hundiendo su pierna de palo en el lodo.

—¡Nada de perros aquí! ¡Ya tengo bastante con ustedes!

Enrique abrió la puerta de la calle.

—Si se va él, me voy yo también.

Don Santos reflexionó, mirando el cielo donde se condensaba la garúa. Sin decir nada soltó la vara, cogió los cubos y se fue rengueando hasta el chiquero. (1994: 24-25)

El animal que Enrique trae de la calle se convierte en motivo de afecto. En un hogar marcado por las penurias y la rudeza, Pedro representa un consuelo. De allí que su muerte a manos de Pascual signifique la ruptura de los lazos familiares. Sin Pedro, es decir, sin el cariño y la fidelidad, no hay conciencia de hogar para los menores, sobre todo en uno en el

que el propio abuelo compara a sus nietos con animales. Ser considerado una carga indeseable propicia una carencia afectiva en Efraín y Enrique, la misma que, como ya dijimos, desdibuja los límites entre la crueldad de la ciudad y el hogar.

Pero la comparación con los animales involucra también a don Santos, quien, según el narrador, en las noches de luna llena se vuelve intratable. El abuelo reacciona a las condiciones del medio como si se tratara de una bestia; y, en ese estado, culpa a sus nietos de lo que pueda pasarle al cerdo. La herida que Enrique se hizo en el pie no lo conmueve tanto como los gruñidos de Pascual. Los niños, ya hemos insistido, no son para él más que proveedores. Así, la categoría de humanos da paso a la equiparación con las máquinas. La relación entre los personajes, una vez más, no se da en términos de consanguinidad sino de lucro. Esta actitud aliena a don Santos, quien, en la convivencia con el cerdo, ha terminado por asumir su condición animal.

Dicho comportamiento se agudiza cuando el narrador nos dice que el abuelo preparaba su almuerzo y lo devoraba en secreto. Para él, despreocuparse por el hambre de sus nietos es el castigo justo por “fingir” una enfermedad. Don Santos actúa como el clásico explotador que refiere Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, aquel que vela por su negocio sin atender a las condiciones mínimas de bienestar de sus empleados. Por ello Enrique, cuando volvió de su última travesía de los muladares, “[...] sintió un aire opresor, resistente, que lo obligó a detenerse. Era como si allí, en el dintel, terminara su mundo y comenzara otro fabricado de barro, de rugidos, de absurdas penitencias” (1994: 28). La casa representa la hostilidad y, por ello mismo, es necesario salir de ella. El problema es que, para hacerlo, el personaje ribeyriano tiene que degradarse o caer en el delito, sin que tal acción implique un paso adelante. En el relato, Enrique termina por golpear con una vara a su abuelo, quien cae de bruces en la porqueriza y termina siendo devorado por el animal. El pequeño, asustado, corre hasta el cuarto de su hermano:

–¡Pronto! –exclamó Enrique, precipitándose sobre su hermano –¡Pronto, Efraín! ¡El viejo se ha caído al chiquero! ¡Debemos irnos de acá!

–¿Adónde? –preguntó Efraín.

–¡Adonde sea, al muladar, donde podamos comer algo, donde los gallinazos!

—¡No me puedo parar!

Enrique cogió a su hermano con ambas manos y lo estrechó contra su pecho. Abrazados hasta formar una sola persona cruzaron lentamente el corralón. Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula.

Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla. (1994: 29)

El cierre de este relato no ofrece ninguna esperanza. Los pequeños pasan de vivir en un corralón a pensar en un futuro en el muladar. La degradación ya no es solo social, sino también moral y afectiva: allí tendrán que convivir con los perros y con los gallinazos, sin el afecto de su mascota y con la conciencia del crimen. Que la ciudad abra ante ellos su gigantesca mandíbula es solo el prelude de las penalidades por venir. Para Efraín y Enrique, la idea de hogar estará, de ahora en adelante, ligada a la mácula de la muerte. Como afirma Gerardo García Muñoz:

Enrique y Efraín creen que afuera de su cárcel la opresión formará parte del pasado; desaparecido el temible abuelo, podrán incursionar en un universo encantado donde se les permitirá gozar de una infancia que hasta ahora les ha sido negada. Sin embargo, ellos no saben que don Santos es un solo ejemplar de la malignidad humana. Los niños, indefectiblemente, serán aplastados por una sociedad carnífera enemistada con la piedad (2003: 22).

Esta es la ciudad en la que los pequeños tendrán que asumir su orfandad; esta es la ciudad que, al igual que a los otros personajes del libro, les impedirá la inclusión y la realización; esta es la ciudad en la que las relaciones entre explotadores, explotados y marginales están supeditadas al dinero. Una sociedad, en síntesis, enajenante y sin ningún rasgo de humanidad.

## 2.2. INTERIOR “L”: LA CASA COMO LUGAR DE LA DENIGRACIÓN.

En “Interior ‘L’”, el segundo cuento de la colección, Padrón vuelve a su vecindario luego de una extenuante jornada laboral. Su oficio de colchonero lo mantiene ocupado en casa de los Enríquez. A su regreso, le pide a Paulina, su hija, que le sirva el té. Desplomado en su catre, como lo describe el narrador, Padrón recuerda la época en que su pequeña terminó embarazada. Tiempo atrás habían muerto su mujer y su hijo, por lo que Paulina constituía su única familia. El hombre, ofuscado, preguntó a la menor por el responsable, y cuando esta dio el nombre del albañil que la dejó encinta, Padrón corrió a la construcción para encararlo. Allí se encontró con Domingo Allende, un zambo corpulento y mal encarado. La figura maciza del obrero mermó sus intenciones de disputa. Domingo le contó a Padrón que fue su hija la que lo sedujo, que fue ella la que le indicó que él no estaba en casa en horas de la tarde. Por recomendación de la señora Enríquez, Padrón consultó a su esposo, un abogado que le confirmó que, al tratarse de una menor de catorce años, el albañil podría ser denunciado por violación.

En un cruce entre los hombres, Domingo Allende se mostró altivo, y Padrón, ofuscado, le notificó que un juez se encargaría de enviarlo a prisión. La sonrisa del zambo se desvaneció y, horas después, apareció en casa del colchonero con el ingeniero de la obra. Este afirmó que los líos judiciales eran lentos y agotadores, por lo que le sugirió recibir un dinero a cambio de retirar la denuncia, dinero que podría servir para los gastos del bebé. Padrón, al principio, se mostró ofendido con la propuesta, pero, poco a poco, fue más fuerte la ambición que la honra de su hija. Ella, por su parte, fue enviada a comprar una cerveza. Los hombres brindaron por el trato y, desde ese día, Padrón se dedicó a la vida que siempre había soñado: compró un vidrio para el tragaluz del techo y una lámpara de kerosene. También, se permitió tener una mascota en casa. Estos lujos dieron paso a otros, por lo que la vida disipada del antiguo colchonero habría de acabar con sus recursos.

Una noche, Padrón vio un grupo de gente frente a su casa. Paulina estaba enferma luego de haber perdido a su hijo. El poco dinero que le quedó de la compensación se fue en medicinas. Cuando Paulina pudo levantarse de la cama, Padrón ya no tenía un céntimo. Por ello tuvo que volver a trabajar. Sin embargo, el recuerdo de esos días de felicidad, unido a la

contemplación del tragaluz roto, lo llevaron a proponerle a la niña que buscara una vez más a su violador. “Mañana no estaré por la tarde” (Ribeyro, 1994: 36), dice un padre que, luego de conocer los placeres del dinero, ya no le importa la dignidad de su familia. Ella lo mira con brusquedad, aunque decide pensar la propuesta.

Aquí, como en el cuento anterior, tenemos a una menor de edad que vive en casa la experiencia de la explotación, con el agravante de que la suya es de índole sexual. Su padre, al igual que don Santos, ve en el dinero un valor supremo. El egoísmo está por encima de la dignidad, y el afán de lucro, una vez más, impide cualquier razonamiento ético. Podríamos pensar que el acto de recibir el soborno deriva de la certeza de que el embarazo apremia y hay que atender con todos los gastos. Aceptar el fajo de billetes es por ello una actitud plausible. Pero tal hipótesis se esfuma cuando es el padre el que insinúa, al final del relato, el ejercicio de la prostitución.

Antes de que esto suceda, Padrón se deja convencer por los argumentos del ingeniero, quien le recuerda que

—El juicio no conduce a nada [...] Estará usted peleando durante dos o tres años en el curso de los cuales no recibirá un cobre y mientras tanto la chica puede necesitar algo. De modo que lo mejor es que usted acepte esto... (Ribeyro, 1994: 34).

Si el razonamiento del ingeniero es de por sí atrevido, pues supone que la justicia representa un entramado burocrático del que se puede huir por vías menos honestas, lo es más el comportamiento del padre, quien, ante la inminencia del trato, envía a su hija por una cerveza. Los hombres brindan por el éxito del acuerdo e incluyen en el brindis a la pequeña. Ella, en una escena que revela también su degradación, expresa su asombro ante la pila de billetes que ve sobre la mesa. El espejismo del lucro, una vez más, deforma al personaje ribeyriano, al que le gratifica más la ética del tener que la ética del ser.

La advertencia con la que el ingeniero se despide de los personajes “[...] no meta al juez en el asunto” (1994: 34), revela, por una parte, una negación de los razonamientos jurídicos expuestos por el esposo de la señora Enríquez, en cuanto a que todo saldría a favor de ellos por tratarse de una violación; y, por otra, la conciencia de que la justicia solo podrá darles la razón, pero nunca el dinero. Padrón, así, enfrenta un dilema que ha de resolver

fácilmente: ¿qué es preferible en el actual estado? ¿La detención y la condena del albañil, sin que haya retribución económica, o el silencio cómplice a cambio de dinero? El padre opta por esta última opción, la cual implica el rechazo de las formas civilizadas del derecho.

El personaje ribeyriano asume en este relato otro tipo de marginalidad: la jurídica. Paulina ha de enfrentarse a un mundo nada halagüeño: afuera está el violador; y en casa, el hombre que ocultó tal delito. Ni fuera del hogar ni dentro de este hay protección estatal para ella. La dignidad, en estas sociedades modernas, es también un producto a la venta, uno del que paradójicamente no disfruta la víctima, pues aquí es otro el que usufructúa. Si Efraín y Enrique no conocieron el amparo laboral, Paulina no tendrá quien la resguarde de la prostitución.

Aun cuando las mejoras del cuarto significaron el primer gasto del padre, estas dieron paso a la vida relajada del personaje. El narrador señala que

durante más de quince días estuvo sin trabajar. En sus ociosas mañanas y en sus noches de juerga encontraba el delicioso sabor de una revancha. Del dinero que recibiera iba extrayendo, en febriles sorbos, todas las experiencias y los placeres que antes le estuvieron negados. Su vida se plagó de anécdotas, se hizo amable y llevadera. (1994: 34)

Pero la dicha termina con el aborto del niño y con el último céntimo de la negociación. De allí que la persistencia con la que Padrón ve el tragaluz roto adquiera significado, pues, al preguntarse por su valor, el personaje supone que no costará más de un día de trabajo, y acto seguido observa “[...] las anchas caderas de su hija” (1994: 35). La escena, que recuerda el final de *La metamorfosis* de Kafka, resume la actitud de un padre que ha visto en el cuerpo de la menor una mercancía vendible. Todo ello se explica bajo la premisa de que es “preferible nadar en el fango del deshonor ostentoso que en las aguas secas de la honradez” (García Muñoz, 2003: 46), o, si se quiere, es preferible aceptar los valores degradantes del sistema económico que padecer las penurias del mismo.

En Ribeyro, la figura del excluido cataliza la actitud del lector ante la sociedad en la que aquel se haya inserto. Su conflicto revela la escala de valores de una sociedad que, en vías de modernización, dio un giro radical al ubicar al dinero por encima de la justicia. El personaje ribeyriano se muestra dócil, cobarde e incompetente en la lucha contra la ciudad. Su conciencia del fracaso, como hecho natural e inherente, les impide racionalizar los

ultrajes, pero también, y como señala James Higgins, los hace ser arrastrados “[...] por sus obsesiones hasta perder contacto con la realidad” (1991: 107). Padrón es víctima de ello, pues, una vez ha sucumbido a los placeres, se permite una vida de lujos que nunca antes había tenido. La suya, así, es una actitud de reclamo por aquello que siempre le fue negado, aun cuando ello implica la degradación de los suyos. Así como don Santos se frotaba las manos ante la posibilidad de un negocio rentable con la venta del cerdo, y no tuvo reparos en esclavizar a sus nietos, así Padrón considera normal la prostitución de su hija, pues ella habrá de reportarle la vida que siempre ha anhelado. Padrón y don Santos actúan como el propietario que mancilla a sus empleados, con el agravante de que lo hacen en contra de sus familiares. Los dos asumen este rol porque consideran que así estarán un escalón por encima de la marginalidad. De allí que la actitud melancólica del colchonero describa las carencias de quien le reclama algo más a la vida:

Desde entonces iba haciendo su vida así, penosamente, en un mundo de polvo y de pelusas. Ese día había sido igual a muchos otros, pero singularmente distinto. Al regresar a su casa, mientras raspaba el pavimento con la varilla, le había parecido que las cosas perdían sentido y que algo de excesivo, de deplorable y de injusto había en su condición, en el tamaño de las casas, en el color del poniente. Si pudiera por lo menos pasar un tiempo así, bebiendo sin apremios su té cotidiano, escogiendo del pasado sólo lo agradable y observando por el vidrio roto el paso de las estrellas y de las horas. Y si ese tiempo pudiera repetirse... ¿era imposible acaso? (Ribeyro, 1994: 36)

Bien podríamos decir que personajes como Padrón se enfrentan a la imposibilidad de romper el círculo de la miseria. Poco importa lo que haga: la ciudad deviene un infierno que lo obliga a comportarse de manera cruel para sobrevivir. Al igual que en “Los gallinazos sin plumas”, aquí Ribeyro da forma a caracteres que no tienen nada o lo han perdido todo. La exclusión de la que son víctimas los lleva a concebir la vida como aniquilación de sus ilusiones. El autor, una vez más, explora los pasajes más sórdidos de la periferia para ofrecernos una radiografía de la crisis del hombre. El retrato de su Lima natal es el de una ciudad en pugna, el de una metrópoli irrecuperable que no puede ser descrita en su totalidad, sino solo en fragmentos que revelan su degradación. La escena final, en la que Paulina aviva la llama de los carbones luego de la propuesta de prostitución, nos permite pensar que la pequeña alimenta las ilusiones de una vuelta al pasado. De esos carbones brotan las expectativas del colchonero, aunque en ellos habrá de calcinarse la dignidad de Paulina.



### 2.3. MAR AFUERA: SALIR DE CASA PARA ENFRENTARSE CON LA MUERTE.

En “Mar afuera”, el tercer relato de la colección, Ribeyro narra la historia de Janampa y de Dionisio, dos pescadores que se hacen a la mar antes de la madrugada. El primero de ellos, Janampa, se muestra hosco ante las opiniones del segundo. Sin ser grandes amigos, Dionisio no comprende por qué Janampa lo eligió a él para salir a pescar. Sin embargo, le fue imposible negarse.

Dionisio se despidió de la *prieta*, su mujer, y emprendió el viaje con Janampa. Pronto vio que sus intenciones no tenían nada que ver con la pesca. Los escupitajos hacia el mar y las respuestas violentas, unidos a la botella de pisco que arroja luego de dar cuenta de ella, crean una atmósfera de peligro que se equipara con la descripción del rostro del pescador, visible apenas tras la luz de las farolas de aceite.

Dionisio aprovechó la lumbre de un cigarrillo para ver el rostro de Janampa, surcado por “[...] dos cavernas oblicuas incendiadas de fiebre en su interior” (Ribeyro, 1994: 38). La pausa le dio pie para recordar la amistad con el pescador, a quien conoció dos años atrás, cuando trabajaban como albañiles. Por entonces Janampa era un zambo alegre y fortachón que cantaba, hacía bromas y enamoraba a las sirvientas. Los sábados, luego de la paga, despilfarraba su dinero jugando a los dados. En una oportunidad, Dionisio le ganó todo su salario. Ese hecho lo llenó de temores. No obstante, y tras una indagación sobre el tema, Dionisio comprendió que Janampa ya había olvidado el asunto.

Decidido entonces a iniciar la jornada, Dionisio preguntó si ya era hora de tirar las redes. Janampa dijo que no y comenzó a silbar una vieja canción. ¿Te acuerdas de esto?, le dijo a Dionisio, quien no pudo evitar el recuerdo de la *prieta*, a la que conociera un año atrás en una fiesta en la que, precisamente, sonaba esa canción. Esa noche se la llevó al acantilado y la abrazó por la cintura. Janampa le reveló que ese día él se fue detrás de ellos y los vigiló a la distancia.

La confesión avanza y, con ella, las menciones del narrador, quien relata que, aunque la *prieta* era una mujer corrida y con buen ojo para los rufianes, no cedió ante los coqueteos de Janampa, quien se presentó ante ella como un hombre soltero. Él entonces decidió

emborracharse esa noche y ver cómo la pareja bailaba una polca. Tiempo después, ubicados en la playa, Dionisio buscó trabajo en la barca de Pascual, sin sospechar que allí se encontraría de nuevo con Janampa, quien, luego de ver a la *prieta*, le dijo a Dionisio que aún podía recuperar lo perdido. Este, creyendo que la suya es una alusión al juego, no adivinó las intenciones del pescador. El peligro que temía en la barca cobró sentido en ese momento.

Dionisio recordó las advertencias de su mujer, quien le decía que Janampa siempre estaba detrás de ellos y la miraba de forma extraña. El pescador, al ver el nerviosismo de su compañero, le recordó que se encontraban mar adentro y que los otros botes se hallaban muy lejos. Dionisio, además, tuvo la certeza de que le sería imposible volver a nado hasta la costa. Janampa decidió cortar unas cuerdas que colgaban de la red. Dionisio, mientras tanto, recordó las correrías nocturnas de Janampa cerca de su barraca, sobre la que arrojaba piedras cada vez que lo veía junto a la *prieta*. La advertencia con la que lo despidiera la mujer, “No tardes mucho”, adquirió para él, en esos momentos, el sabor de la ambigüedad. ¿A quién le pidió la mujer que no se demorara? ¿A él o a su asesino? Con la salida del sol, Dionisio vio la cabeza de Janampa coronada con sus rayos. Supo que el crimen era inminente y, al igual que cuando perdía una partida, solo atinó a decir “No hay nada que hacer”. Tiró la red al mar, de espaldas a su victimario, y quedó esperando el momento de la puñalada.

En este relato, así como en los dos anteriores, vemos que el espacio se convierte en una influencia decisiva. Si el muladar y la casa de vidrios rotos sugieren una atmósfera opresora y decadente, la vastedad del mar “[...] contrasta con la estrechez de los lugares donde discurren otros relatos” (González Montes, 2013: 53) y generan una sensación de imprevisibilidad y de zozobra. Una vez más, el personaje ribeyriano sabe que su situación en el mundo es inestable. Las reminiscencias de Dionisio, sin embargo, no le ofrecen una tabla de salvación, a diferencia del colchonero, para quien aún existía la posibilidad de sugerirle a Paulina un nuevo encuentro sexual con su violador. Aquí, por el contrario, Dionisio no tiene nada que ofrecer a Janampa, salvo su vida. El hecho de que haya rechazado las advertencias de su mujer, quien veía en Janampa ciertas inclinaciones al voyerismo, le impide reconocer en su asesino a un hombre que disfruta y padece con la intimidad de la pareja. Son los mismos ojos que refulgían en el mar los que advertían su tragedia y la de la *prieta*.

La mirada depredadora de Janampa sobre la barraca, el humilde hogar en el que se instala la pareja una vez se traslada a la playa, constituye una amenaza y una sensación de desamparo para la mujer. Ella advierte la situación y le pide a Dionisio que no tarde mucho. Este, sin embargo, recuerda dichas palabras bajo el tamiz de la duda, pues Janampa le ha hecho saber que tal vez la *prieta* no es tan buena mujer como él cree. La aceptación de dichas insinuaciones da paso a la actitud de derrota. La resignación del personaje ante la inminente puñalada es equiparable a la de Paulina cuando se le sugiere un nuevo encuentro sexual. La renuncia al combate es una marca indeleble en ambos personajes, quienes asumen el ultraje como un modo de vida, e incluso permiten que sean sus victimarios los que elijan el lugar del sacrificio.

Elmore afirma que dichos personajes cumplen “[...] el rol de víctimas que los designios de otros les imponen” (Elmore, 2002: 49), a lo que podríamos agregar que existe cierto determinismo en sus actitudes, como si comprendieran que el ser humano debe doblegarse a fuerzas externas contra las que todo combate resulta inútil. Esa imposibilidad de salvación, sugiere González Montes, está mediada por el hecho de que el personaje ha renunciado voluntariamente a la lucha, tal vez porque asume la hostilidad del mundo como una fuerza de la que resulta difícil sustraerse. Así, el muladar, la casita de vecindario y la barca en medio del mar son el decorado que revela una angustia interior. Su somera mención, y el énfasis en las sugerencias descritas hasta este punto (la gigantesca mandíbula, las llamas que aviva Paulina tras la propuesta del padre, la balsa inestable en medio de la oscuridad), le permiten al lector darle forma a un universo en el que lo no dicho cobra sentido. Los fragmentos de ciudad que ofrece Ribeyro apuntan más a la reflexión sobre la marginalidad que a la denuncia literal. La síntesis que ofrece a partir de los elementos señalados permite una comprensión de las lacras de la modernidad, más que un panfleto en contra de la misma.

Dionisio, al igual que Efraín, Enrique y Paulina, son conscientes de que no hay límites entre la hostilidad del mundo y la sensación de orfandad inherente a sus hogares. Si en los primeros relatos hablamos de explotación laboral y sexual, en este último debemos ahondar en el desamparo que surge ante la posibilidad de que la *prieta* haya orquestado el crimen de su pareja. Hay fragmentos decisivos para pensar en dicha posibilidad. El primero de ellos

tiene que ver con la descripción que el narrador hace de la mujer, a la que define como corrida y maliciosa (Ribeyro, 1994: 40). Su carácter sexual atrae a Janampa, un hombre del que ya se ha dicho que está obsesionado con la idea de poseerla. Líneas después, el relato hace hincapié en la certeza de que el hombre la ve (1994: 40) y merodea por la noche cuando la pareja se ha ido a dormir (1994: 41). Ese temor inicial, no obstante, da paso a las maledicciones de Janampa, quien le dice a Dionisio que las apariencias engañan. Él no quiere desconfiar de su mujer, a pesar de que, tiempo después, ella ya no se molesta cuando el pescador los espía y su voz tiembla cuando le pide que no tarde tanto. ¿A quién iba dirigida la orden? ¿A la víctima o al asesino? El narrador, además, inserta el parlamento de la mujer en el momento en que esta agita “[...] el sartén del pescado” (Ribeyro, 1994: 42), una posible alusión al crimen de su pareja.

Antes de la despedida, Dionisio la apretó por la cintura y le dio un beso entre los dos pechos. El primer gesto recuerda la escena que formalizó el inicio de la relación, por lo que el mismo podría servir de colofón, en tanto que el segundo puede interpretarse como el gesto con el que un pequeño se desprende de su madre y queda sin amparo. Dionisio comprende entonces que su destino es morir en esa barca, lejos de su casa, sin el auxilio de los otros pescadores y con la duda de la participación de la *prieta* en el crimen. Como el resignado jugador de póker que nos ha descrito el narrador, ante la inminencia de la muerte solo atina a decir que no hay nada que hacer. Ribeyro, una vez más, deja en manos del lector las posibilidades de interpretación del final. Si en “Los gallinazos sin plumas” la ciudad abre ante los pequeños su gigantesca mandíbula, y en “Interior ‘L’” vemos arder los carbones de la cocina como una reavivación de la vida placentera del colchonero, en “Mar afuera” cerramos con la imagen de un hombre que tira las redes como señal de que estas no fueron necesarias para caer en la trampa. El mar deviene una frontera entre la vida y la muerte, una frontera en muchos casos difícil de definir, pues, así como sirve de sustento para Dionisio, ahora funge como su última morada. El personaje ribeyriano se enfrenta al desamparo del mundo, sin que ello signifique que la casa haya de resguardarlo de las vicisitudes del mismo. Una vez más, el infortunio de los personajes ribeyrianos deriva no solo de su lucha contra las fuerzas externas, sino, sobre todo, de su lucha contra los males que se incuban en el hogar.

#### 2.4. MIENTRAS ARDE LA VELA: LA CASA COMO PRISIÓN.

En el cuarto relato del volumen, Ribeyro narra la historia de Mercedes, una lavandera que sueña con abrir una verdulería para no tener que volver a cuartearse las manos con lejía. Su único impedimento es su esposo, un obrero que bebe en exceso y con el que no es feliz. Sin embargo, una buena noticia toca a las puertas de su casa: Moisés es arrastrado hasta el corralón por dos obreros, quienes aseguran que el hombre cayó de cabeza luego de subir mareado a un andamio. Los obreros recostaron a Moisés en la cama. Este despertó horas después. Prendió fuego a un periódico mientras gritaba “Luz”, “Luz”. Su esposa, temiendo un incendio, le dio un empujón que le hizo sonar la cabeza contra el suelo. Moisés quedó tendido allí y no reaccionó. Mercedes, preocupada, fue a preguntarle qué hacer a una vecina, mientras que su hijo permaneció atónito ante el supuesto cadáver.

De camino a casa de doña Romelia, Mercedes no pensó tanto en el difunto como en la verdulería que habría de inaugurar una vez confirmara su viudez. Quería dejar el empleo de lavandera. La dicha de la mujer creció al saber que por fin podrá salir de esa casa y llevarse con ella a Panchito, su hijo. Este, sin embargo, le dio una mala noticia: cuando ya todos los vecinos se habían acercado al corralón para participar del funeral, anunció que su padre no estaba muerto. Mercedes le dio un bofetón y, segundos después, oyó a Moisés pedirle un vaso de agua.

Las ilusiones de la mujer se esfumaron. Ella sabía que, si su esposo se enteraba del dinero que había ahorrado como lavandera, se lo quitaría para bebérselo íntegramente. Los vecinos se fueron del lugar, ella vigiló el sueño de su esposo y de su hijo, y mientras veía cómo ardía la vela, supo que le quedaba poco tiempo para actuar. Quería salir de la casa en la que vivía, quería que Panchito creciera y fuera distinto a su padre, quería unas manos tan suaves como las del enfermero que le aplicó la inyección a Moisés y le pidió que no tomara un trago más. Mercedes supo que allí estaba su salvación. Por eso, cuando ya todos dormían, buscó una botella de aguardiente y la dejó junto a los utensilios del albañil. El relato finaliza con la oscuridad de la casa y con la imagen de Mercedes frotándose las manos, como augurando la victoria tras el crimen perfecto.

Al igual que en los primeros relatos, aquí nos encontramos con un personaje que debe tomar una decisión radical. Llama la atención que, en todos ellos, tal disposición se dé en un momento específico del día, y es aquel en el que la oscuridad se ve rasgada por la luz de la mañana o por el fuego. El asesinato de don Santos, en “Los gallinazos sin plumas”, se da en la madrugada, cuando el sol apenas asoma en las montañas; la propuesta indecente de Padrón en “Interior ‘L’” se da en la noche, mientras Paulina aviva la llama de unos carbones; el asesinato de Dionisio en “Mar afuera” tiene lugar justo cuando el sol corona la melena de Janampa; y en “Mientras arde la vela” el crimen se fragua cuando el cirio se extingue en la habitación e inferimos la felicidad de Mercedes. Ese contraste entre luz y oscuridad parece advertirnos de la lucha entre el bien y el mal o, si se quiere, del combate entre lo correcto y la decisión que ha de deshumanizar al personaje. Todo indica que, en ese chispazo que antecede a la acción, el personaje ribeyriano pierde su inocencia y sabe que solo podrá participar del mundo si acepta el código de la maldad.

Mercedes posee un rol activo en la historia, y este es el que nos lleva a pensar que los caracteres ribeyrianos se dividen en dos clases: aquellos que aceptan resignadamente su destino, como Paulina y Dionisio, y aquellos que deciden oponerse a la humillación, como Mercedes y Enrique. Estos últimos cargarán con una mácula, pero saben que es el precio que tendrán que pagar para huir de una casa que deviene en prisión. Ellos optan por el asesinato, aunque, en el caso de la lavandera, no hay sentimiento de culpa ni remordimiento. La vida le ha dado un niño al que piensa educar para que sea distinto al padre, y en ese acto de contrición se cifra su redención ante el mundo.

El conflicto en este relato no es de índole social sino psicológico. El deseo frustrado es el eje de la historia, por lo que podríamos afirmar, como Giovanna Minardi, que “Ribeyro ha sido capaz de trazar una variadísima tipología de personajes, evitando rígidos esquematismos, así como falsas idealizaciones” (Minardi, 2002: 140). La relación entre explotadores y explotados, o entre víctimas y victimarios, da paso aquí al conflicto entre la libertad y la dependencia, mediado por la negativa de Moisés de concederle el divorcio a Mercedes. La mujer, aquí, no tiene otra salida que la de provocar un crimen que no le genera remordimiento sino alivio.

Hay otra lectura de la acción de Mercedes, y tiene que ver con dos escenas del relato que comentaremos a continuación. En la primera, la lavandera siente que sus manos “habían perdido toda condición humana” (Ribeyro, 1994: 48), y en la segunda, la misma mujer se frota “[...] silenciosamente las manos, como si de pronto hubieran dejado ya de estar agrietadas” (Ribeyro, 1994: 49). La premeditación del asesinato puede interpretarse como una reivindicación de su humanidad, o, si se quiere, un acto de rebeldía ante la misérrima situación en la que vive. El personaje, que aparece ante nosotros con las deformaciones producidas por el detergente, es complementado luego con su retrato psicológico: Mercedes concibe la vida conyugal como una condena. Así, ambas esferas han de configurar un personaje cuya única salida es la transgresión. Esta, según Minardi, debe leerse como un acto de libertad. La voluntad de Mercedes, según la crítica italiana, halla su equivalente en la luz de la vela, “[...] una metáfora del espíritu de la mujer que lucha contra la desesperación más negra” (Minardi, 2002: 142). Según esta línea interpretativa, Mercedes no solo busca acabar con su marido, sino, ante todo, con las condiciones de un medio que la empujan a la marginalidad y le impiden su realización. El asesinato es entonces un acto de resistencia, una reivindicación de su independencia y de su libertad; y la vela, una imagen del espíritu rebelde y del deseo de trascendencia de todo ser humano.

Otro punto en común entre este relato y los anteriores tiene que ver con la persistencia en la descripción de espacios que resultan opresores para el personaje. Frente a dicha realidad, el mundo se presenta como un lugar que coarta toda tentativa de fuga. La consecución de un espacio íntimo, de un hogar en el cual refugiarnos del afuera, implica la ejecutoria de decisiones éticamente cuestionables. No obstante, ante el panorama de una vida ligada a la servidumbre, Mercedes opta por la libertad a cambio de su conciencia. No obstante, y como ya señalamos líneas arriba, el crimen no ha de reportarle ninguna tara. Antes bien, el mismo se percibe como emancipación. La culpa habrá de ser expiada con la educación de un niño que, en lo posible, no habrá de parecerse al padre. Mercedes, así, premedita el asesinato para eliminar un prototipo de hombre e imponer otro, uno que difiera del comportamiento de Moisés. Su anhelo de un nuevo hogar, además, puede interpretarse como el anhelo de dar inicio a otro mundo y otra realidad.

Frente a la pasividad de otras mujeres, Mercedes no está destinada a soportar ningún tipo de ultraje. El personaje se erige como portavoz de un género que, según los antecedentes expuestos (Paulina y la *prieta*), se deja moldear por los deseos del hombre. La conciencia de su condición, la certeza de que podría llevar una vida holgada si se le concediera el divorcio; y el cambio que opera en ella, de una mujer que solo medita a una que finalmente actúa, nos pone frente a un relato en el que Ribeyro explora otro tipo de exclusión: aquella en el que se les impide a las mujeres su independencia económica y afectiva. La vida conyugal es sinónimo de obediencia y acatamiento. Esa subordinación solo puede ser paliada con la compra de una verdulería que la convierta en propietaria. El cambio que hay entre recibir órdenes y darlas representa para Mercedes un ascenso en la escala social. Nuevamente, es el dinero el que define el lugar del hombre en el universo ribeyriano.

Pero no es solo el dinero lo que alienta las intenciones de Mercedes: la brevísima sensación de libertad que experimentó tras “la muerte” de su esposo la ha convencido de que su estado es lastimero. Frente a la conciencia de su autonomía, la perspectiva de volver a la vida conyugal representa una pesadilla. Higgins señala, en unas pocas líneas que merecen análisis, que la descripción física de Moisés (a quien nos lo describen con labio leporino) simboliza la repulsión de un hombre con el que Mercedes no avizora ninguna esperanza. También, recalca el hecho de que el personaje se alumbre con velas cuando el resto del vecindario lo hace con lámparas. Mercedes sabe que la pobreza no es un destino, pero también, que para salir de ella hay que pactar con el mundo, con una realidad que exige de nosotros algo más que un anhelo. El mundo nos pide seamos capaces de actuar de acuerdo con nuestros propósitos, así ello implique un acto éticamente reprochable.

En “Mientras arde la vela” vemos cómo Mercedes se mueve entre el sueño y la vigilia, o, si se quiere, entre la conciencia y la inconsciencia. Mientras la lavandera añora la verdulería y cuida de su esposo y de su hijo, toma una decisión que los personajes de los otros cuentos solo contemplan: la de llevar a cabo sus deseos. Ello implicará romper con la casa como lugar de recogimiento, pero bien vale la pena hacerlo cuando esta se parece más a una cárcel. Ello será posible solo si hay una vela que nos alumbre el camino, aun cuando la misma aliente pasiones criminales.



## 2.5. EN LA COMISARÍA: LA AMBIGÜEDAD DE LAS ACCIONES.

En el quinto relato de la colección, Ribeyro narra la historia de Martín, un hombre que termina detenido por no pagar una cerveza. El personaje se encuentra recluso junto con Ricardo, a quien el narrador describe como “[...] una especie de cerebro suplementario encargado de suministrarle ideas” (Ribeyro, 1994: 51). Si bien estas no son las mejores, hay una que suele darle vueltas en la cabeza, y es la de seguir las indicaciones del comisario: golpear a un panadero que fue capturado por pegarle a su mujer. Martín tiene un motivo para hacerlo: quiere ver a Luisa, la mesera del bar Santa Rosa. En pocas horas se encontrarán con ella para ir a la playa. Pelear con el panadero le significará una pronta salida del penal.

En el patio de la comisaría, un borracho ha vomitado y caldea el ambiente con sus náuseas. Ricardo fuma y dice en voz alta que sería lindo estar en el mar, enterrado en la arena y disfrutando del agua tibia. Martín ve al panadero y siente la necesidad de golpearlo. No obstante, sabe que Luisa le pedirá ver sus puños para comprobar que no se ha engarzado con nadie. La atmósfera se carga de malas intenciones: Ricardo calla, el borracho sigue tendido en el suelo y Martín ha decidido encarar al panadero, quien, durante todo este tiempo, ha permanecido en el centro del patio, a la expectativa.

Los otros presos forman una suerte de cuadrilátero en torno a Martín. El panadero reacciona y comprueba que lo que el comisario ha dicho es cierto. Ricardo ríe desde su lugar. La golpiza se vuelve un mero trámite administrativo. El coro de voces alienta a Martín, quien, curtido en los combates callejeros, arrincona al panadero y le encaja tres golpes en la cara. El comisario lo felicita, le invita un café en su oficina y lo deja partir. Antes de ello, recibe las felicitaciones y los abrazos de los otros detenidos.

Ya en la calle, Martín aceleró el paso para llegar a la estación. Poco a poco su marcha se hizo más lenta, hasta que terminó en un paseo. Pronto vio Luisa, quien cargaba una bolsa de baño. En ese momento Martín solo temía una cosa, y es que la mujer descubriera en sus puños las huellas del combate. Por ello decidió esconderlas dentro de los bolsillos de su pantalón “[...] como un colegial que quiere ocultar ante su maestro las manchas de tinta” (Ribeyro, 1994: 56).

Wolfgang A. Luchting, en *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, plantea una línea de análisis que complementaremos brevemente en este acápite. Para el crítico alemán, el borracho que vomita el patio de la comisaría no debe ser visto como un carácter periférico. La descripción que el narrador nos ofrece del mismo (smoking, camisa impecable, corbata de mariposa) permite que lo situemos dentro de los estratos altos de Lima. A ello hay que agregar que Ricardo sugiere que el hombre, bajo los efectos del alcohol, ha atropellado a una persona. Frente a este delito, la golpiza que el panadero le propinó a su mujer parece un hecho menor. ¿Por qué entonces el comisario no pidió que golpearan al infractor del tránsito? Porque se trata de un hombre adinerado. En ese orden de ideas, la justicia no ejercerá ninguna represalia en su contra, como sí lo hará con el panadero. Una vez más, y como hemos insistido a lo largo de este capítulo, el dinero determina el lugar del personaje ribeyriano.

Martín sabe que golpear al panadero, es decir, a alguien de su misma extracción, no conducirá a ninguna retaliación judicial. Cuando “[...] se miró los puños, aquellos puños rojos y sarmentosos que en Surquillo habían dejado tantos malos recuerdos” (Ribeyro, 1994: 50), supo que podía aplastar a su contrincante. No solo es un “pedacito de hombre”, como lo define Ricardo, sino alguien que carece de toda protección estatal. Caso contrario es el del hombre del smoking, de quien solo sabemos que su ropa nos hace temer un verdadero lío con la justicia. Esto lo sabe el comisario, y por ello decide, desde su pequeña oficina, quién puede ser golpeado y quién no.

Luchting interpreta la mancha de vómito y su progresiva invasión como un correlato de las intenciones pendencieras de Martín. En la medida en que la mancha provoca las náuseas de todos, Martín se convence de la necesidad de atacar al panadero. Resalto, no obstante, que paralela a la imagen decadente del borracho el narrador también se detiene en la pulcritud de quien será molido. Este anuda su corbata y mete las puntas de su camisa dentro del pantalón. Por ello no deja de ser paradójico que Martín lo tilde de cochino. Para Luchting (1988: 213), hay un *lapsus linguae* que lo lleva a descargar en el panadero el asco que siente por el rico.

Hay otra línea análisis que nos gustaría comentar. El narrador nos recuerda que, desde que Martín está con Luisa, no ha vuelto a enfrentarse con nadie. Ella se ha encargado de

convertirlo en un hombre nuevo, uno que, no obstante, necesita ensuciarse para cumplir con la cita. El encargado de ese proceso de envilecimiento es Ricardo, aquella despena de ideas nada benéficas, y luego, el comisario, quien imparte justicia de manera particular. Martín se enfrenta así a dos cuestionamientos. El primero tiene que ver con el dilema de cuál delito es más execrable, si el accidente del peatón o la golpiza de la mujer; y el segundo, si vale la pena desobedecer a las peticiones de Luisa a cambio de estar de nuevo con ella. La decisión que toma en ambos casos habrá de favorecer sus deseos más básicos.

De nuevo, asistimos a la recreación de un mundo periférico en el que la justicia adquiere ribetes absurdos, un espacio en el que solo se puede sobrevivir gracias al estupro y la explotación. Pelear con el panadero, un personaje descrito como un ser minúsculo, no deja de representar un sinsentido, sobre todo, porque se trata de un combate entre marginales, entre seres excluidos de todo poder ante la ley. Martín superpone sus ambiciones sobre una ética que podríamos considerar más justa. Ante el panorama de esperar que sea un magistrado el que decida, en nombre de la civilización, cuál es el castigo que ha de afrontar el panadero, surge la posibilidad de desconocer la norma en pro de un placer egoísta.

Eva María Valero Juan considera que ello sucede porque los personajes de Ribeyro aparecen ante nosotros como “[...] seres desasidos que se encuentran sumergidos en un entorno urbano que no pueden comprender” (2003: 58). La ciudad crece ante ellos según los dictámenes del caos. La relación entre caracteres y espacio resulta conflictiva. De allí que, según la española, la ausencia de descripciones secunde la sensación de desarraigo, y que, más que una literatura en la que resalten los valores de lo urbano, hablamos de una propuesta en la que se ahonda en la concepción del espacio como motivo ético. Ante la carencia de adjetivos que califiquen la fealdad de Lima, surge el retrato psicológico de unos personajes que dan cuenta de la decadencia moral de la misma.

La ciudad, como estado de ánimo, es el telón de fondo sobre el que los personajes proyectan sus problemáticas. Hay, según esta línea interpretativa, una correlación entre el pensamiento y el espacio. Los lugares hasta ahora comentados (el muladar, la casita de vidrios rotos, la barraca, el mar abierto, el corralón y la comisaría) configuran anímicamente al personaje e influyen en su ética. La marginalidad de la que son víctimas los lleva a

“evolucionar” desde un punto de cierta inocencia hasta otro en el que comprenden que sobrevivir significa ajustarse a las leyes de lo execrable. Todo ello, no obstante, genera una crisis de identidad que los lleva a comportarse con el más absoluto desinterés por el ser humano.

En el texto aquí expuesto, al igual que en los cuentos antes analizados, la relación entre los personajes y su entorno está mediada por la reclusión. En dichos espacios, quienes representan la ley, la autoridad o la familiaridad actúan de manera despótica, por lo que el conflicto entre la norma y el comportamiento sale a flote. Martín, al inicio del relato, no se muestra convencido con la idea del comisario. Sin embargo, en un mundo que niega lo más básico (un hogar, una independencia y una justicia), solo existe un modo de ser. Este, no obstante, está marcado por actitudes criminales. En todos los personajes late la certeza de que, para alcanzar la libertad, es necesario el aniquilamiento del otro.

Para que ello suceda, los caracteres ribeyrianos suelen abusar de su fortaleza física o de su mando. Quienes se comportan así, ya lo hemos visto, lo hacen bajo el influjo del dinero o de un placer personal. En el caso de Martín, es la ilusión de un encuentro con Luisa. No obstante, no deja de ser paradójico que un noble propósito esté mediado por una acción vil. Pero ya hemos visto que ese es el común denominador de los relatos hasta ahora comentados. Efraín y Enrique solo pueden alcanzar la libertad tras un homicidio, al igual que Mercedes; y Padrón y Janampa solo han de conquistar el placer tras la denigración o el asesinato. Tal parece que Ribeyro revela un escenario en el que el hombre solo alcanza su realización luego de mancillar su conciencia.

Por último, vale la pena señalar una consideración de Antonio González Montes en torno a este relato. El autor de *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer*, señala que “[...] los puños, motivo de orgullo y de vergüenza de Martín, se convierten en las manos que hay que esconder para evitar que Luisa descubra las huellas de una nueva pelea” (2013: 67). La incitación al mal está allí y proviene de la mujer que representa la posibilidad de resarcimiento. Así, en el universo de *Los gallinazos sin plumas*, la apelación a la violencia deviene la posibilidad de acceder a un ideal más grande: el anhelo de libertad. Este conduce a los caracteres ribeyrianos a desconocer cualquier reparo moral.

## 2.6. LA TELA DE ARAÑA: LA CIUDAD COMO UNA TRAMPA.

En este relato, Ribeyro narra la vida de María, una empleada doméstica que ha encontrado lugar en casa de doña Gertrudis. Allí, sin embargo, sufre el acoso sexual de Raúl, el hijo de la dueña, quien en repetidas ocasiones intenta besarla y meterse en su cuarto. La situación no mejora, por lo que un día ella decide contarle todo a Justa, la sirvienta de la casa vecina. Esta le recomienda alertar a su patrona. María lo hace y, por un tiempo, Raúl la ignora. Días después aumenta el asedio, al punto de que inicia desde las primeras horas y no cesa un instante.

Justa le habla a María de Felipe Santos, un panadero amigo suyo que tiene una casa y puede ofrecerle un empleo. Dicha posibilidad la llena de ilusión, por lo que decide aceptar el plan de fugarse una noche, saliendo por la puerta falsa. Justa la espera en un taxi que las conduce hasta el nuevo destino, una habitación humilde en la que, sin embargo, María se ve libre de todo peligro.

Una vez allí, la joven queda sola y espera la llegada de su nuevo patrón. Mientras se peina para aparecer presentable, ve cómo una araña se mueve por el techo del cuarto. Justa le ha recomendado que informe a Felipe que sabe cocinar, tal vez así pueda ubicarla con una buena familia. Mientras se da el encuentro, tocan dos veces en el cuarto. En la primera oportunidad es Julia la que llama. La mujer le pide a María que busque algo de comer en la pulpería de la esquina. Luego llama un hombre y pregunta por Tomás. María despide al visitante con la certeza de que por ese cuarto pasan muchas personas.

Antes del cierre, el narrador refiere la travesía de la empleada antes de llegar a Lima: nacida en Nazca, María ha tenido que vender pescado en su pueblo antes de viajar a la capital en el techo de un camión. Luego llegó a casa de doña Gertrudis. Su vida no ha sido fácil, pero confía en que Felipe Santos, a quien nunca ha visto, represente un amparo. María se siente sola en esa habitación, y, también, atrapada en una ciudad en la que nunca ha sido feliz. Finalmente, Felipe Santos llega y cierra la puerta del cuarto. Le dice a María que será un buen hombre, que confíe en él. Le pone una cadenita de la virgen en el cuello y le asegura que se comportará como un padre. María, no obstante, adivina que la suya será la protección

de un amante. Siente que esa cadenita es un cepo que la ata al anciano y que ese cuarto, más que una liberación, ha significado una trampa.

Nuevamente, el tema de la explotación sexual aparece en el libro. La constante ribeyriana, como se pueden colegir, es la representación del mundo de los oprimidos. En este siempre surge la figura de quien se aprovecha de su posición para explotar al otro. La soledad de María es doble, pues no solo se trata de una provinciana, sino de una mujer entregada a la dominación de los hombres. Al igual que Paulina ambas mujeres son víctimas por su ingenuidad y confianza. La posibilidad de una vida mejor a la que tuvo en Nazca se trunca con la confirmación de que la ciudad no ofrece ningún amparo. Lima es esa tela de araña de la que, en un primer momento, solo puede salvarla Felipe, aunque luego descubrimos que es él quien la ha tejido para que María caiga en ella.

La empleada doméstica cree que la huida de la casa de doña Gertrudis significa su salvación aunque, en realidad, ha pasado de una cárcel a otra. De hecho, las únicas personas de las que podía fiarse, Justa y Felipe, han terminado por revelarles que no hay auxilio para ella. En ese orden de ideas, para María no existe la posibilidad de un paso adelante. Justa, como amiga de Felipe, conoce muy bien las intenciones del hombre. La suya no es una motivación filantrópica, sino un deseo carnal. María, sumida en la pasividad, comprende que la ilusoria libertad que conoció en el taxi no fue más que una aventura que se esfumó con la llegada de un nuevo jefe.

Interesa, para la línea argumentativa que propusimos en este capítulo, analizar ciertos fragmentos del relato. El primero de ellos es el inicio del mismo, en el que se resume muy bien la sensación del personaje tras abandonar la casa de doña Gertrudis:

Cuando María quedó sola en el cuarto, una vez que hubo partido Justa, sintió un extraño sentimiento de libertad. Le pareció que el mundo se dilataba, que las cosas se volvían repentinamente bellas y que su mismo pasado, observado desde este ángulo nuevo, era tan solo un mal sueño pasajero. Ya a las diez de la noche, al salir sigilosamente de la casa de su patrona, con su bulto de ropa bajo el brazo, adivinó que un momento de expansión se avecinaba. Luego en el taxi, con Justa a su lado que canturreaba, permaneció muda y absorta, embriagada por la aventura. Pero era solo ahora, al encontrarse en esa habitación perdida, ignorada de todo el mundo, cuando tomó conciencia de su inmensa libertad. (Ribeyro, 1994: 57)

La certeza de que por fin ha encontrado un lugar en el mundo es la que lleva a María a experimentar dicho entusiasmo. En ese lugar extraño, al que la ha conducido Justa, es posible la consecución de un hogar, anhelo constante de los personajes ribeyrianos. Allí no estará Raúl, el mismo que amenazó con perseguirla a cualquier parte. El terror psicológico y el hostigamiento al que es sometida en casa de doña Gertrudis (que, de más está decirlo, es también su lugar de trabajo) desaparece tras la aventura de la fuga.

En María parece cumplirse el sueño de Efraín, Enrique y Mercedes, sin que en su caso haya tenido que recurrir al crimen. La joven solo ha tenido que huir. No obstante, ya sabemos que en este libro todo destino es adverso. Ello es latente cuando el narrador afirma que el barrio al que llegó “[...] le inspiraba recelo” (1994: 60), como también, que, a diferencia de su antigua casa, en esta se sentía desamparada. La sensación de inseguridad que padecía en su antiguo hogar se traslada al pequeño cuarto, tal vez porque, como afirma el narrador, en él tuvo certeza de su intimidad, y este aspecto parece recordarle que su vida ha estado marcada por la amargura.

El equilibrio consigo misma resulta un imposible. La libertad es un sentimiento extraño para María. Ello, señala con acierto Antonio González Montes, lleva a la joven a recordar pasajes dolorosos, como no haber conocido nunca a su padre. Tal carencia la hace sentirse insegura, presa del miedo e ignorada en un espacio que le resulta adverso. De allí que resulte significativa la escena en la que Felipe decide asumir ese rol:

—Yo quiero ayudarte —respondió él sin retroceder, arrastrando las palabras—. Desde que te vi pensé en ayudarte. Eres muy pequeña aún. Quiero ser como tu padre...

María no supo qué responder. Miró hacia la puerta cuyo cerrojo estaba corrido. Detrás de ella quedaba la ciudad con sus luces rojas y azules. Si franqueaba la puerta, ¿adónde podría ir? En Justa ya no tenía fe y la niebla debía haber descendido. (1994: 63)

La noche ha caído en el barrio y María sabe que el cerrojo de su cuarto, más que tranquilidad, le reporta opresión. Felipe no representa la libertad, sino el encierro y la dependencia. Las únicas posibilidades de surgimiento para María, al igual que para Paulina, están supeditadas a su sexualidad. De esa manera, no solo se rompe el vínculo de la confianza (el narrador insiste en que ella solo puede confiar en Felipe), sino que, nuevamente, asistimos

a un tema recurrente en *Los gallinazos sin plumas*: el de la pérdida de la inocencia como manera de comprender el mundo. La casa es ese espacio en el que los límites con la crueldad exterior se desdibujan, al punto de no existir una línea que nos separe del caos. Dentro y fuera son sinónimo de hostilidad, por lo que el sentimiento de desarraigo permea todas las capas.

La ciudad ribeyriana recrea la estructura de sujeción de la que el personaje no puede escapar. Ello explica, en buena parte, el sometimiento al que estos se entregan dócilmente. En el caso de María, el narrador describe cómo, ante la cadena que le regala Felipe, ella levanta “[...] el mentón lentamente, sin ofrecer resistencia” (1994: 63). Tal pasividad choca con el ánimo del lector. La cadena adquiere la connotación de un cepo, ese artefacto ideado para inmovilizar. En el caso de María, no se trata solo de su cuerpo, sino también de su voluntad. No obstante, vale preguntarse en este punto si el cierre del relato significa la caída del personaje, o si, simplemente, se trata de la constatación de que María, creyendo que ha huido de su destino, reconoce que sigue presa de un sistema que no ha de permitirle la libertad.

La casa en la que vivía la joven representaba la humillación. En ella tenía que soportar el acoso de un hombre convencido de su poder. María huye con la esperanza de que es posible un espacio en el que pueda recuperar la dignidad. No obstante, en su nueva casa, ha de enfrentar el mismo flagelo. Sin la protección de un hogar, el personaje ribeyriano no tiene más opción que la desconfianza y la aceptación de la derrota. Para él no existe el paraíso o el lugar inmaculado.

La agresividad masculina, a la que recurre el hijo de doña Gertrudis, no conduce a la consumación del acto sexual. María cree triunfar al darle falsas esperanzas. Para ella, la victoria sobre el agresor es una certeza, pues este no ha obtenido lo que siempre ha querido. No obstante, la joven tendrá que claudicar en su nuevo refugio. En cada lugar de Lima se esconde un Raúl. A veces se torna irascible y, en otras, como en el caso de Felipe, se muestra protector. La amenaza, sin embargo, es latente. De allí que, ante dicha certeza, no quede más alternativa que bajar los brazos y asumir la humillación como destino.



## 2.7. EL PRIMER PASO: LA ILEGALIDAD COMO FORMA DE VIDA.

En el penúltimo relato de la colección, Ribeyro narra el lance de Danilo, un hombre que repasa las carencias de su vida para comprobar que son estas las que lo han llevado hasta el bar en el que sucede la historia. Allí se encontrará con Panchito, un maleante que lo ha descubierto en un billar y le ha propuesto un negocio que habrá de sacarlo de la pobreza.

Panchito minó su resistencia. Le hizo saber que su cara de mosca muerta era ideal para el oficio. Danilo creyó en las palabras del hombre, en parte porque este siempre iba vestido con buenos trajes y cargaba con importantes sumas de dinero, en parte porque, más que escrúpulos de tipo moral, a Danilo solo le interesaba salir de la miseria. Así, cualquier oferta le parecía atractiva.

El negocio implicaba trasladarse a otra región del país, por lo que al placer de la comisión se aunaba el de la aventura. Mientras pensaba en ello, Danilo supo que la falta de ropa, las fiestas a las que no pudo ir y las mujeres a las que no volvió a ver (porque estas se fijaban en la suciedad de su camisa) habían llegado a su fin. Viajaría con Estrella, una mujer que trabajaba en otro bar. Para Danilo, la fealdad de Estrella era garantía de fidelidad. Del relato, además, se infiere que la mujer se dedicaba a la prostitución.

Panchito llegó al lugar vestido con un impermeable. Le indicó a Danilo que, una vez dejara la prenda sobre la silla, se vistiera con ella y saliera de allí. Le dijo en qué bolsillo estaba el dinero y le recordó que fuera hasta el hotel y esperara el ómnibus. Una vez Panchito se levantó y salió por la puerta lateral, Danilo sintió un poco de ansiedad. No obstante, la visión de los hombres que estaban en el bar (empleados tristes y nostálgicos) fueron motivo suficiente para que repudiara esa vida gris. Danilo no quería ser como ellos. Deseaba, por el contrario, el riesgo y la clandestinidad. Por ello, tomó el impermeable y salió del lugar, pensando en las circunstancias de la vida que lo habían empujado hasta ese momento. Mientras caminaba hasta la casa de doña Perla, el lugar en el que trabaja Estrella, y acompañado por la neblina de la madrugada, no fue consciente de que dos hombres lo seguían desde que salió del bar.

En este relato, Ribeyro nos presenta a un personaje que no piensa muy bien la manera en que ha de salir de la marginalidad. La sola promesa de Panchito basta para que añore una situación diferente. Incluso ha tenido tiempo para pensar en Estrella, la prostituta con la que viajará en el ómnibus. Danilo solo piensa en la oferta. Esta anula cualquier alarma o riesgo, lo que hace de él un personaje ingenuo.

Danilo no cuestiona los peligros del negocio. Ello implicaría cuestionar su fe en el futuro. El primer paso que da el personaje no es aquel que lo conduce a la salida del bar, sino el que lo hace consciente de la ilegalidad como estilo de vida. Al igual que los otros personajes ya comentados, Danilo vive una intensa aventura psicológica antes de tomar una decisión. Se trata de un carácter que se regocija en el placer anticipado de la victoria. La posibilidad de una nueva vida es más fuerte que el sentido común. El instinto de supervivencia lo hace pensar de manera irracional.

De más está decir que Danilo no es un auténtico bandido. Es, en realidad, un personaje que quiere ajustar cuentas con la vida. Sin madre, y con una apariencia física nada halagadora (además de la falta de unos dientes, de la expresión de su rostro y de la precariedad de su ropa, el narrador advierte que es imberbe e inseguro), Danilo está convencido de que sus escasas experiencias en el pillaje lo convierten en el hombre indicado para la misión. El narrador resume todo su accionar delictivo en unas cuantas líneas:

Al fin y al cabo para él los *demás* no tenían ninguna importancia. Él estaba acostumbrado a salir disparado de los taxis para no pagar la tarifa, a echarse un paquete de mantequilla en el bolsillo cuando el chino de la pulpería volvía la espalda. Perjudicar al prójimo a base de astucia —hacer una *criollada*, como él decía— jamás le había producido el menor remordimiento. (Ribeyro, 1994: 64)

Ese escaso remordimiento es el que le permite fantasear con una ganancia. La suya, más que una vocación por el mal, es una ilusión de bienestar que no le permite medir ningún riesgo. La contemplación de los bebedores lo hace consciente de la necesidad de escapar. Esta aspiración, propia de los personajes ribeyrianos, anula su sensatez. Estos, ya lo hemos dicho, no reconocen que ante los ojos de sus victimarios no son más que gente inocente. La misma Estrella estaba convencida de que Danilo tenía cara de bebé, y él consideraba que la confianza que inspiraban sus facciones eran una ventaja para el proyecto. No obstante,

Panchito ya le había advertido de su simpleza, sin que él se percatara de que esta no era un punto a su favor, sino una debilidad que habría de aprovechar el maleante.

La escena final, en la que dos hombres que han estado bebiendo cerveza en el bar lo siguen, corrobora que Danilo ha sido un anzuelo. Mientras Panchito huye del lugar, Danilo cree que tiene mucho que aprender de él. Antes de que piense esto, ya el narrador nos había descrito la diferencia de actitudes entre los dos personajes:

Danilo lo observó. Vio cómo sus ojos, bajo el ala del sombrero, repasaban el bar, con movimientos rápidos y seguros. En el anular tenía una espesa sortija de oro. Danilo miró su mano pequeña y curtida y le pareció que un temblor la sobrecogía. (Ribeyro, 1994: 66)

La seguridad del maleante contrasta con el temblor de Danilo, quien, al ver que no posee ningún signo de distinción (no tiene anillos ni ropa elegante), decide mirar hacia el punto en el que se detiene el otro. De esa manera, el narrador nos advierte de la nula voluntad de un personaje convencido de que puede escapar de su condición gracias a un ilícito. No obstante, Danilo parece no advertir la diferencia entre la astucia y la maldad. La primera es solo una habilidad para sacar provecho mediante el engaño, mientras que la segunda es una inclinación perversa que anula todo sentimiento. Danilo, por mucho, será astuto, pero esta cualidad no le resulta útil para comprender que ha caído en una trampa.

Llegados a este punto, es posible trazar un paralelo entre Danilo y Martín, el personaje de “En la comisaría”. Los dos aceptan el envilecimiento a cambio de reunirse con la mujer amada. No obstante, el primero es consciente de sus capacidades y del riesgo de su aventura (golpear a un pobre diablo), en tanto que el segundo desconoce u olvida que está tratando con un tramposo profesional. La ambición de Martín, además, se reduce a una cita amorosa, mientras que la de Danilo se cifra en un cambio de vida. Martín sabe que su acción es baja, pero no peligrosa. Su contracara, por el contrario, elude todos estos riesgos por la promesa de un futuro. Tal y como señala el narrador, el fallo estuvo en que Danilo elevó “[...] la realidad a la altura de su imaginación” (1994: 65).

Todo ello, por supuesto, tiene una explicación, y es que las carencias afectivas y materiales del personaje lo llevan a buscar una salida. La suya es una necesidad de estabilidad emocional. Allí donde el narrador advierte que la fealdad de Estrella significaba para Danilo

una garantía de compromiso, vemos un anhelo de afianzamiento. El narrador ya nos había dicho que la madre del personaje había muerto, y que este no solo planea incluir a Estrella en su aventura, sino que además sueña viajar recostado en su hombro, viendo cómo el arenal del norte semeja un paisaje lunar (cfr. 1994: 64). Así, el acto delictivo comporta una promesa de amor, el mismo que le ha sido ajeno al personaje. Estrella representa ese universo siempre distante, aquel en el que el bienestar es una fantasía.

Es claro que los personajes ribeyrianos proyectan sus metas al margen de la ley. Las de Danilo no son solo ambiciosas, sino también irreales. Basta recordar que, en una escena del relato, un dado cae de una de las mesas del bar y Danilo lo recoge. Al ver que la pieza marca un as (el número uno), se convence de que el azar juega a su favor y de que esta es una señal del destino. Aferrarse a una esperanza es lo único que le queda a un personaje marcado por la derrota. La admiración que siente por Panchito lo lleva a concebirse como un futuro pez gordo, cuando, en realidad, no es más que un anzuelo cuyo primer paso en el mundo del hampa es también el último. El desprecio que siente por los bebedores del bar representa el rechazo a la precariedad de su vida. Esa errada superioridad sobre los otros le impide reconocer que ni siquiera tiene dinero para pagar el trago que ha pedido, y que espera a Panchito, el maleante al que admira, para que se haga cargo de la cuenta. Este, además, tuvo que insistirle muchas veces para que se animara a aceptar el negocio. Danilo, así, no es en realidad un pícaro profesional, sino un hombre temeroso que actúa a las órdenes de otro. La suya no fue una decisión personal, sino una circunstancia. Fue Pachito el que lo vio en un billar y, más que ver un promisorio delincuente, vio a un hombre con cara de mosca muerta.

Danilo es un personaje que se deja impresionar fácilmente. La niebla en la que se pierde al salir del bar es un correlato de sus ilusiones. Como bien señala Higgins, su falta de experiencia en el mundo del hampa es tal que no se percata de que dos hombres lo siguen a la salida (Higgins, 1991: 117). Sean miembros de una banda criminal o policías encubiertos, lo único cierto es que la aventura de Danilo no ha sido más que un delirio. Al igual que el de otros personajes, el suyo es un destino trazado por su inocencia. En el universo narrativo ribeyriano, tal parece que los marginales tienen la posibilidad de soñar con una vida mejor antes de que la realidad termine por aplastarlos.

## 2.8. JUNTA DE ACREEDORES: LA MEDIOCRIDAD FRENTE A UN MUNDO APABULLANTE.

En el último cuento de *Los gallinazos sin plumas*, Ribeyro presenta un personaje que, a diferencia de los anteriores, no posee rasgos de carácter que puedan considerarse degradados. Se trata de un hombre con un alto sentido de la dignidad. A pesar de ello, Roberto Delmar termina acorralado por circunstancias económicas que revelan su cobardía.

El protagonista, un pequeño comerciante que una noche recibe la visita de cinco acreedores, achaca la quiebra de su negocio a la competencia desleal de Bonifacio Salerno, un hombre que abrió una bodega a pocos pasos de la suya, aunque mejor dotada y con buenos precios. Sus clientes se marcharon con él y lo dejaron sumido en la bancarrota. Los créditos que había pedido para la ampliación y el abastecimiento de su local están a punto de vencer, por lo que Roberto no sabe qué actitud tomar ante su esposa y sus hijos. Él mismo se tiene en un alto concepto y quiere mantener la compostura. No obstante, la inminente clausura lo sume en el silencio.

Los acreedores se reúnen en su casa, beben pisco y leen las facturas vencidas. En total, Roberto les debe veinticinco mil soles, dinero que debe pagar en un plazo de quince días, aunque él pide dos meses. Los hombres, amparados en los intereses de sus empresas se niegan al trato. Declaran, por último, la quiebra, y salen del lugar recordándole a Roberto sus compromisos.

En las últimas líneas del relato, vemos al personaje salir de su casa sin rumbo fijo. Camina por la ciudad, evita pasar por el frente de la bodega de Bonifacio y esquiva a unas jóvenes que confunde con sus hijas. Rechaza la invitación de unos vecinos que le recuerdan que ese día es la procesión del Señor de los Milagros. Para Roberto, todo adquiere un cariz de irrealidad y de vacío. La sensación de haberse convertido en una cosa, en una cifra, mina su alma. No puede aceptar que un término utilizado para describir la inutilidad de los objetos, la quiebra, ahora se aplique a él. Buscando algo a que aferrarse, se hace de noche y termina en el malecón. Las luces de la ciudad lo alejan de la hostilidad de los hombres. Sabe que debe tomar una decisión en ese lugar en el que se juntan la tierra y el mar, la luz y las tinieblas. A su alrededor todo pasa muy rápido y él duda.

Este final abierto, en palabras de Paloma Torres, conduce “[...] la mirada del lector hacia un lugar insospechado que había permanecido silencioso y latente hasta las últimas líneas” (Torres, 2014: 37).<sup>13</sup> La relación entre la llegada de Roberto al malecón, y los acontecimientos que lo empujaron a la ruina, advierten de la subordinación de las escenas precedentes con el clímax de la historia. La hipótesis del suicidio es la más aceptada por la crítica. Para Elmore, por ejemplo, la situación límite se corresponde con el ocaso (cfr. Elmore, 2002: 52). Recordemos que Roberto recibe a los acreedores justo cuando el sol está por ponerse. En ese orden de ideas, lo que describe Ribeyro no es el final del día, sino el derrumbe moral de un personaje que se niega a aceptar su desclasamiento. Al empujarlo al margen del mundo comercial, Roberto acepta su aniquilación como ser humano. Por ello opta por el suicidio, pues este no es más que la confirmación de lo que ya han decretado los acreedores de las compañías.

Esa es la interpretación proverbial del relato. No obstante, lo dicho por Paloma Torres, en cuanto a que el final revela algo que ha permanecido oculto, resulta útil para exponer otra interpretación del cuento. Jorge Valenzuela, en un artículo titulado “Un narrador insolidario: el caso de ‘Junta de acreedores’, de Julio Ramón Ribeyro”, afirma que, más que compasión por la adversidad, el texto critica la pasividad con la que Roberto enfrenta la vida. Basta recordar que, en las primeras páginas, el narrador advierte que el comerciante se mantuvo inmóvil ante el acecho de los hombres. Ello provocó la ira de su hijo, quien, además de afirmar que él los habría corrido a patadas, añadió, luego de ver el coche de uno de los fiadores, que en ese vehículo había más dignidad que en su actitud. No contento con ello, le pidió dinero a su padre para ir al cine y se marchó sin agradecerle. El narrador insiste, luego de esta escena, en que Roberto se preguntó por qué no lo había abofeteado, pues solo así habría mostrado algo de autoridad.

---

<sup>13</sup> El artículo citado se titula “Los finales trágicos de Julio Ramón Ribeyro” y hace parte de *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Editorial Cátedra Vallejo, 2014. La autora ha escrito una tesis doctoral que lleva por título *Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro: estudio del final en los relatos de La palabra del mudo*, presentada ante la Universidad Complutense de Madrid en 2015. Fruto de ella es un libro de reciente publicación. Nos referimos a *El final invisible*, editado por la Universidad Ricardo Palma en 2019.

Este fragmento, unido a otro en el que Roberto siente pena por la huella de un reloj que ya no está en su muñeca, y a aquel en el que recuerda, como argumento de su dignidad, que era presidente de la Asociación de Padre de Familia del Centro Escolar, le permiten inferir a Valenzuela que Roberto no es un personaje digno de misericordia, pues en realidad se trata de un mediocre. Más que una víctima de la inhumanidad del sistema, o de la competencia desleal de Bonifacio Salerno, Roberto carece de argumentos para comprender las razones de su fracaso y se muestra incapaz para afrontar la inestabilidad financiera. En este orden de ideas, Valenzuela considera que la hipótesis del suicidio no es más que una posibilidad, una que, de todos modos, tiene muchas pruebas en contra, pues, así como Roberto no ha sido capaz de convencer a los acreedores de un nuevo plazo, y tampoco se ha mostrado recio ante la grosería de su hijo, tampoco tendrá el arrojo para acabar con su vida. La interpretación del final, en este caso, va más allá de la piedad que genera la quiebra económica del tendero y se ubica en el terreno en el que se revela la incompetencia de un hombre que no sabe asumir las condiciones del mercado.<sup>14</sup>

Las razones que esgrime Valenzuela se encuentran en el mismo relato, y tienen como base las observaciones irónicas del narrador, quien, si bien en un primer momento se muestra solidario con la situación de Roberto, líneas después revela que este “[...] desfiguraba la realidad” y “forzaba sus propios raciocinios” (Ribeyro, 1994: 79). Así, otorgarle la posibilidad del suicidio no solo reduciría el cuento a una sola lectura, sino que eludiría una interpretación más rica, aquella en la que se recrea un personaje infradotado para asumir su entorno y crea por ello adversidades imaginarias.

Según esta línea interpretativa, el próspero negocio de Bonifacio Salerno no debe asumirse como competencia desleal, sino como incapacidad adaptativa de Roberto. El sistema le ha permitido un crédito y la apertura de un negocio, pero su escasa visión empresarial, unida a los defectos que el narrador le endilga, representan un fallo humano más

---

<sup>14</sup> Los interesados pueden consultar el artículo. Este se encuentra incluido en *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*. El libro, conformado por una serie de textos en torno a la vida y obra del escritor peruano, fue compilado por Néstor Tenorio Requejo y Jorge Coaguila, y editado por Tierra nueva editores en 2009.

que una consecuencia económica. Por ello, no deberíamos hablar de víctimas del capitalismo, sino del fracaso de un hombre que no supo asumirlo.

El giro que propone Valenzuela en la lectura de “Junta de acreedores” permite comprender que los cuentos de Ribeyro no caen en el panfleto o en la acusación facilista. El autor no elude la crítica humana. La descripción de los males de la modernidad no se reduce a un inventario de víctimas, sino que también aborda las incapacidades de sus caracteres para reaccionar ante aquello que los afecta. Roberto acepta las normas de los acreedores. Estas no le son impuestas. Su participación en los negocios es voluntaria, por lo que el endeudamiento que padece no es producto de una situación leonina, sino de su torpeza.

Aun así, no deja de ser llamativo que en el relato los acreedores pierden sus nombres y asumen el de las compañías que representan. Tal alienación es un argumento más en favor de que, en los primeros cuentos de Ribeyro, el capital supedita las relaciones humanas. En la escena en que el hijo le pide dinero para ir al cine, Roberto es descrito como alguien que quiere comprar el respeto que le han quitado los otros. El personaje, así, pierde el control de su mundo, de su hijo y de su casa. En ella, vale la pena decirlo, están los acreedores que habrán de despojarlo de su condición de propietario. Dicha decisión, además, significa la pérdida de la única dignidad que le queda: ser presidente de la Asociación de Padres de Familia. Sin dinero con que pagar la educación, Roberto ya no tendrá ningún título para enorgullecerse.

La quiebra que dictaminan los acreedores significa no solo la ruina económica, sino también su desmoronamiento como ser humano. Que en el malecón recuerde que allí besó a su mujer por primera vez refiere la nostalgia de un hombre que pierde su hogar y sufre por ello una carencia afectiva. En su lucha con los acreedores, Roberto ha perdido su dignidad, de la que tanto pontificó a lo largo de la historia. Higgins considera que su paseo por el mar puede interpretarse como la búsqueda de la paz o un anhelo de purificación, como también, un deseo de cambio ante un mundo que impide toda inserción (Higgins, 1991: 37). El deseo de evasión, no obstante, es evidente, y confirma que en este primer libro de Ribeyro los personajes no saben ser en el mundo. La ciudad, de nuevo, es esa gigantesca mandíbula que aparece al final de “Los gallinazos sin plumas”.



## 2.9. CONSIDERACIONES GENERALES. DESAMPARO Y POBREZA EN LOS PRIMEROS CUENTOS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

Podrá observarse que mis personajes pertenecen siempre a las clases económicamente débiles. Albañiles, sirvientas, pescadores, etcétera, son los protagonistas principales. Esto puede revelar una preferencia de orden sentimental o un dictado de orden técnico. En el fondo son las dos cosas: simpatía, deseo de penetrar y comprender esta esfera social y, por otra parte, simplicidad de las anécdotas y de los conflictos que facilitan su transposición literaria.

Julio Ramón Ribeyro – “Prólogo” a *Los gallinazos sin plumas*

Parafraseando a Giörgy Lukács, podríamos decir que el anhelo de recrear constituye el deseo más grande de todo escritor. La frase apunta a aquella concepción sociológica que piensa la obra literaria como un producto de la historia, pero también, a aquella crítica que se vale del texto para comprender un proceso histórico.

Al inicio de este capítulo, y en las páginas que sirvieron de introducción a la cuentística ribeyriana, recordamos los cambios demográficos y económicos que hicieron de Lima una urbe caótica. Las progresivas migraciones de peruanos venidos de la sierra y de la selva dieron origen a barriadas que se asentaron en los márgenes urbanos. A todos ellos los unía el anhelo de progreso económico. No obstante, las condiciones laborales y las posibilidades de inserción dentro de un mundo vertical confirmaron que el modelo colonial seguía vigente. Su actualidad no estaba determinada por la norma, sino que hacía parte de la mentalidad limeña.

Ribeyro, vale la pena aclararlo, no optó por una literatura indigenista o panfletaria, sino que se decantó por una narrativa urbana en la que sus personajes, curiosamente, anhelan hacer parte de la clase que los oprime. Todo ello sucede porque el dinero es un imperativo. El afán de lucro aniquila toda concepción ética e incluso ignora los lazos de consanguinidad. En aras de procurar un bienestar económico, sus personajes están dispuestos a sacrificar a los

más cercanos. Todo ello revela, en el fondo, la alienación colectiva de una ciudad que, en aras de modernizarse, agudizó los problemas de la desigualdad social y ahondó en su corrupción moral.

Es necesario decir que los relatos de *Los gallinazos sin plumas* no proponen una visión determinista del mundo. Ribeyro no expone una galería de víctimas de un sistema inhumano, sino un *collage* en el que los excluidos padecen por circunstancias externas, por su ingenuidad y por su nula voluntad de lucha. De haber optado por una literatura en la que solo hay inocentes, podríamos juzgar su producción de maniqueísta. El autor, no obstante, supo apreciar las circunstancias sociales para comprender hasta qué punto sus caracteres se mostraban indefensos y en cuáles otras su capacidad para tergiversar la realidad los convirtió en presas fáciles de los opresores.

Al respecto, Peter Elmore afirma que

[...] en el mundo de *Los gallinazos sin plumas*, la fatalidad es solo aparente, pues no hay un orden metafísico y rígido que deba cumplirse. Si el paradero final de un personaje parece prefijado por una voluntad ajena a este, esa voluntad casi siempre es personal y nunca resulta abstracta: el mundo en el que discurren las historias no está regido por una providencia impenetrable sino por relaciones de poder cuyas matrices de clase, género, etnicidad y hasta generación son discernibles. (Elmore, 2002: 53)

El énfasis de Ribeyro en la tragedia cotidiana y en el fracaso personal pone de relieve la soledad, la miseria y las carencias de unos personajes que no saben construir lazos afectivos. En el espacio urbano en el que se mueven, estos corren el riesgo de perder su humanidad. Las posibilidades de salvación que se avizoran, como ya lo vimos, están teñidas por el delito. Frente a dicha alternativa, algunos asumen la infracción como una salida; y otros, por el contrario, terminan por aceptar que no tienen escapatoria.

En los relatos que aquí comentamos, resulta significativo que el narrador mantenga en vilo el ánimo del lector hasta la última línea. Ningún cuento concluye con un hecho tajante, sino que deja la puerta abierta para que el lector interprete lo que puede suceder. Ribeyro, así, toma distancia para que el lector tenga un panorama más amplio de lo narrado, y suele ubicar esa decisión final en un momento en el que las luces y las sombras del día se encuentran en un mismo punto. De ese modo, sus personajes se debaten entre una

consideración ética y un imperativo económico. Cualquiera de estas dos posibilidades, sin embargo, comporta cierto nivel de degradación.

Además del contraste entre luces y sombras, pretende resaltar la preminencia de espacios abiertos y cerrados. Cada vez que el personaje se aventura a salir de sus límites, entra, en cierta medida, en una lucha con la muerte o la humillación. Es el caso de Efraín y Enrique en “Los gallinazos sin plumas”, de Dionisio en “Mar afuera”, de María en “La tela de araña”, de Danilo en “El primer paso” y de Roberto en “Junta de acreedores”. Por su parte, aquellos que permanecen en casa padecen una dominación oprobiosa, como sucede con Paulina en “Interior ‘L’” y Mercedes en “Mientras arde la vela”. El caso de Martín, personaje central de “En la comisaría”, puede ubicarse en esta última categoría, aunque su huida no tiene como punto de partida el hogar. No obstante, y tal como vimos en este capítulo, la diferencia entre permanecer dentro o fuera es meramente espacial, pues ningún lugar es sinónimo de remanso dentro de la cuentística ribeyriana. Podríamos decir que sus personajes, en síntesis, asumen la marginalidad y la exclusión como una condición natural, inherente a su lugar en la sociedad y al espacio en el que se encuentren.

A manera de cierre, podríamos recordar que el peruano se decantó por un género que, casi siempre, ha sido considerado un paso previo hacia la novela, el género mayor dentro de la narrativa. Ribeyro, no obstante, y tal como señalamos en la primera parte, dio forma a un libro en el que la realidad aparece retratada en sus tragedias minúsculas. Su opera prima, tal vez, podría ubicarse en un lugar intermedio entre el cuento y la novela, dado que los textos refieren una totalidad cerrada que explora la miseria colectiva de todo un pueblo. Al autor, más que el fresco de una época, le interesan los fragmentos de un cambio social en el que intervienen variantes económicas, demográficas, sociales y psicológicas. El cuento fue la medida perfecta para recrear una ciudad que carecía de representación literaria, tal como él mismo denunció en *Lima, ciudad sin novela*. En libros posteriores, la lucha del personaje ante situaciones adversas seguirá presente. A este registro, sin embargo, se le sumará la veta humorística, la fantástica, el relato autobiográfico y la crónica personal y nostálgica. Para los intereses de nuestra tesis, en próximos capítulos exploraremos aquellos relatos en los que sus personajes luchan de manera decidida contra circunstancias adversas, se refugian en

compensaciones imaginarias y anhelan una Arcadia que solo es posible en la memoria del corazón.

Por ahora, basta decir que este primer libro, que mereciera elogios de Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique, constituye la piedra angular de un universo en el que los desposeídos son retratados más allá de la perspectiva neorrealista, pues, más que víctimas de un entorno, Ribeyro los dibuja como seres que no saben plantar cara a la realidad. La barriada, el corralón y los cordones de miseria no interesan tanto por sus posibilidades de denuncia, sino porque representan un entorno en el que las carencias pretenden suplirse con el bienestar económico. Cuando este aparece en el panorama, revela la degradación de unos personajes que no hacen ninguna concesión moral ante la posibilidad de ascenso. La dificultad de construir un espacio propio y de fraguar una humanidad en medio de las limitaciones constituye un sustrato importante en los relatos de *Los gallinazos sin plumas*.

### 3. MARGINALIDAD, EXCLUSIÓN Y OTREDAD DE LOS CARACTERES RIBEYRIANOS.

Complacencia morbosa por las situaciones límite, como la que vivo actualmente. A pesar de estar enfermo (úlceras), sin dinero, abandonado por la mujer que me ocupó durante cuatro años, sin noticias del Perú, en una habitación horrible, encuentro fuerzas para arrastrar mi carcasa por la primavera de París. Miro el sol, las alegres parejas, los automóviles descubiertos, los pájaros que anidan en árboles y grietas y me digo: «Algo tiene que resultar de tanta adversidad». Y en verdad espero, porque sólo tocando el fondo del dolor uno puede darse impulso para salir a flote.

Julio Ramón Ribeyro – *La tentación del fracaso* (14 de abril de 1961)

En el capítulo anterior analizamos una serie de personajes que, por inocencia o ingenuidad, terminaron envueltos en situaciones que determinaron su aniquilación. Aclaramos que dicha constante no debía leerse como la postura de un artista para el que la vida es un escenario maniqueísta. También dijimos que, sumada a la crítica social, Ribeyro ahonda en la sátira humana: lo patético en su obra puede tornarse risible cuando reconocemos que el personaje cifra su fe en compensaciones imaginarias. En este orden de ideas, el escritor no solo reprocha la modernidad y sus males, sino también la incompetencia de quienes se enfrentan a ella sin una conciencia clara.

En ese primer conjunto de relatos se daban cita aquellos personajes que pertenecían a los márgenes. En libros posteriores, Ribeyro volcó su mirada hacia la clase media. Esta posibilidad ofrece un abanico más amplio, pues, como afirma Ronald Espinoza, insistir en la visión de *Los gallinazos sin plumas*

nos conduciría solo a ver en los personajes ribeyrianos calcos y copias de clases sociales explotadas o seres grotescos e ilusos dentro de un sistema social injusto. Y en este universo, no solo es injusto el sistema social, sino también el mundo, la vida y el destino. (Espinoza, 2018: 33)

Extender el universo narrativo más allá de la periferia, aunque insistiendo en la derrota como leitmotiv, nos permite concluir que la nota central de Ribeyro no es solo la marginalidad. Los personajes que analizaremos a continuación no viven en los sectores depauperados. Aun así, en ellos es evidente el proceso de segregación social. ¿Por qué? Tal vez habría que hablar del concepto de otredad, entendido como las diferencias establecidas por la cultura dominante. El discurso oficial, el de las clases privilegiadas, alienta los rasgos de lo hegemónico, cuya clasificación define los límites entre el centro y la periferia.

Espinoza, quien expone dichas ideas en “La otredad existencial en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro”, señala que son los burgueses los que determinan los cánones entre lo que se considera “igual” o “válido” frente a lo “distinto” y lo “extraño”. La masa, en esta concepción, no hace parte de la *auténtica identidad*, ya que los criterios culturales, raciales y políticos son definidos de acuerdo con su proximidad a lo americano y lo europeo. Así, quien no se ajusta a los parámetros étnicos, lingüísticos y económicos no hace parte de la civilización. Tal idea da forma al discurso oficial, pero también al secundario. En este último hallarán cobijo aquellos que son excluidos.

Si bien ya examinamos este argumento en el acápite dedicado al espacio público, vale la pena mencionar que el binomio civilización y barbarie amplía su margen con la distinción de tres tipos de otredad que Espinoza cita en su artículo. La primera tiene que ver con lo económico, cuya dimensión ya abordamos en las páginas de *Los gallinazos sin plumas*. Basta decir, como síntesis, que se trata de la deshumanización de unos personajes que son cosificados o instrumentalizados por intereses monetarios. La segunda esfera es la cultural, en la que los estereotipos raciales y lingüísticos repercuten en el destino de los personajes. Por último, está la dimensión existencial, definida por la imposibilidad de alcanzar la felicidad. Los personajes que se ubican en este grupo son presa del absurdo, la monotonía y la mediocridad, fuerzas que parecen superiores a sus deseos. Esta línea, según Espinoza, es el núcleo fundamental de la narrativa ribeyriana.

Por ello, en este apartado iremos más allá de la barriada y comentaremos la influencia de la política, el racismo, los prejuicios, la violencia y la enajenación como realidades que impiden la realización de los personajes. Es posible que la variante económica aparezca en

algunas líneas, pero nuestro afán no es insistir en lo ya expuesto. Queremos, por el contrario, ahondar en los múltiples registros de un autor que, después de su primer libro, exploró vetas humorísticas, fantásticas y evocadoras, sin que por ello haya abandonado las obsesiones temáticas que aquí comentamos.

Ribeyro no se contentaba con la mera exhibición de un cúmulo de adversidades. El interés por esas vidas grises iba más allá del morbo y tocaba esferas netamente humanas. Para él, lo realmente llamativo eran esos caracteres que luchaban y creían vislumbrar una esperanza. Que las condiciones externas terminaran por imponerse no evitaba el anhelo de una vida menos macilenta. A diferencia de los personajes de su primer libro, en colecciones posteriores Ribeyro se decantó por seres un tanto más osados. Tal actitud, sin embargo, no era suficiente para evitar el destino, que termina por suscitar una reflexión sobre la inestabilidad de la vida.

En las páginas de este capítulo nos detendremos en los cuentos “El banquete”, “Las botellas y los hombres”, “Los moribundos”, “La piel de un indio no cuesta caro”, “De color modesto”, “Alienación”, “Por las azoteas”, “El profesor suplente”, “Al pie del acantilado”, “El chaco”, “Fénix”, y “Surf”, último relato del autor, escrito en 1994 e inédito hasta su inclusión en *La palabra del mudo* (2009). En ellos, como ya veremos, hay fuerzas que exceden al personaje y lo empujan a situaciones azarosas. Más allá de su pertenencia a una clase, lo definitivo aquí es la conciencia de que los límites definidos por la oficialidad conforman un cúmulo de condiciones ante las cuales el ser humano se muestra débil. Que dicha cavilación tome tintes humorísticos, nostálgicos y hasta subversivos solo demuestra que la narrativa ribeyriana genera preguntas muy hondas en torno a la fragilidad humana. En estos cuentos las ilusiones terminan siendo aplastadas, incluso cuando tenemos la valentía de enfrentarnos a los obstáculos. Esto sucede porque, unida a la marginalidad económica, encontramos una serie de taras sociales definidas por el poder y la élite. Atravesar dichos límites supone la sanción y el fracaso. Tal certeza corrobora que el ser ribeyriano se asume en la orfandad, y que, por ello mismo, el anhelo de un espacio que sea cobijo contra la ciudad y sus males es parte de su proyecto.

Finalmente, retomaremos ciertas referencias de los autores citados en el “Estado de la cuestión”. Es necesario volver a dichos teóricos para comprender las vicisitudes que citaremos en las páginas de este capítulo. Problemas como el racismo, la exclusión, la rebeldía y la derrota requieren de un diálogo coherente con los expertos en el tema. Nuestro objetivo, por tanto, será el de establecer un vínculo entre la narrativa ribeyriana y los males sociales que esta recrea, en aras de que el análisis de sus relatos aporte una mirada más amplia sobre su universo literario. Habrá, sin embargo, nuevos aportes desde otras disciplinas, todos ellos encaminados a dar forma al objetivo que ya señalamos.



### 3.1. EL BANQUETE: LOS DESPOJOS DE UN INMENSO FESTÍN.

“El banquete” es un relato incluido en *Cuentos de circunstancias*, el segundo libro de Julio Ramón Ribeyro. A diferencia de *Los gallinazos sin plumas*, en este volumen hay textos de corte fantástico y biográfico, fechados incluso antes de la publicación de su primera obra. Ello corrobora que el criterio utilizado para aquella antología fue el de la crítica social que, como ya dijimos, no era el único tema que le interesaba al autor.

Hay, además, cambios en el uso del narrador, pues se alterna el omnisciente con la primera persona, hecho que no ocurría en su libro inaugural. Tampoco hay un prólogo que dirija la lectura, pues el carácter de los relatos es dispar. No hay, en síntesis, una mirada global sobre un problema específico, sino cuentos en los que el autor explora múltiples voces y da forma a experiencias como el absurdo, la ilusión, la autorreferencia y la fantasía.

En el relato que aquí nos convoca, don Fernando Pasamano planea una fiesta sin igual en su hacienda, ubicada en una provincia peruana. El objetivo del convite es doble: convencer al presidente de la construcción de un ferrocarril que atraviese sus feudos y obtener un cargo diplomático en Europa. Para ello, hace mejoras en su vivienda y contrata a una serie de maestros y jardineros para que su morada semeje un palacio. Las adecuaciones consumen todo el capital de Pasamano, quien, aun sin la confirmación oficial, está convencido de que el presidente dará el sí a la invitación.

Llegado el día del banquete, Fernando Pasamano recibe a los dignatarios y los invita a pasar a su casa. Allí se consumen las botellas y se celebra al compás de la música. También, se oyen discursos de los hombres cercanos al presidente, que se mantiene lejos del anfitrión. Cuando la oportunidad se presenta, Pasamano le pide al político lo que tanto anhela. Este da su palabra y le asegura que todo se realizará según sus deseos. Pasamano se va a dormir con la certeza de que su futuro cambiará para bien.

A la mañana siguiente, despertado por los gritos de su mujer, el personaje se entera de que un ministro ha dado un golpe de Estado. Pasamano, mientras lee el periódico, se entera de que el presidente ha sido obligado a dimitir.

El tema de este relato es la ilusión frustrada. Al inicio del mismo, el narrador nos dice que “con dos meses de anticipación, don Fernando Pasamano había preparado los pormenores de este magno suceso” (Ribeyro, 1994: 87), aquel que habría de convertirlo de terrateniente en embajador. No obstante, el latifundista, una vez llegado el convite, desconoce las normas mínimas de la etiqueta y se siente extraño a la hora de elegir el menú. Los platos que componen el banquete presidencial le resultan ajenos, hecho que no solo revela su origen humilde, sino una convicción propia del arribismo político: aquella que considera que el poder se manifiesta mediante el despilfarro económico. El objetivo de tal derroche es ostentar unos bienes que confirmen nuestro lugar en la sociedad. Las carencias son vistas aquí como una mácula, y, si bien este es el sello distintivo de Pasamano, lo es también su anhelo de superar la escala social. Pasamano posee el dinero para ser considerado miembro de la élite, pero, antes de ello, debe complacer a quienes pertenecen a ella.

El relato, según lo expuesto anteriormente, revela “[...] una crítica al ejercicio personalista de los cargos políticos” (González Montes, 2013: 95), dado que Pasamano, el presidente y sus delegados actúan bajo la lógica del servilismo. La organización estatal está supeditada a quien ofrezca mayor pleitesía al mandatario. La práctica social de la política queda relegada a un segundo plano, pues, para los personajes, lo verdaderamente importante es el tratamiento satisfactorio que recibe el poderoso. Ser político, en este universo narrativo, significa poner el Estado al servicio del presidente y los zalameros que le acompañan.

Todo ello revela un fuerte choque con la idea del poder. Para Pasamano, la esencia de este se reduce al fasto. De allí que resulta risible el aire ostentoso de la fiesta frente al carácter pueblerino de su casa. El personaje ha asumido como cierto que solo podemos pertenecer a la civilización si procuramos los modelos europeos. Por eso se decidió a contratar a un grupo de japoneses que

edificaron, en lo que antes era una especie de huerta salvaje, un maravilloso jardín rococó donde había cipreses tallados, caminitos sin salida, una laguna de peces rojos, una gruta para las divinidades y un puente rústico de madera, que cruzaba sobre un torrente imaginario. (1994: 87)

El artificio, como bien lo notamos, pretende ocultar lo bárbaro bajo los afeites de la decoración. Pasamano busca aferrarse a una quimera. El chasco final, dado su nivel de

fingimiento, nos mueve más a la risa que a la compasión. El personaje no reconoce que la suya es una actitud ridícula, pues la elegancia de la que hace gala es impropia de su naturaleza. No obstante, y como señala González Montes, el personaje resume las “[...] prácticas propias de ciertos sectores allegados a los círculos del poder político” (2013: 95), entre las que podríamos citar el servilismo y la subordinación.

El conflicto se agudiza cuando el narrador recuerda que, durante el banquete, el personaje se sentó a la izquierda del presidente, contrariando así las normas del protocolo. No obstante, ello puede interpretarse como la distancia que existe entre Pasamano y la oficialidad, pero también, entre Pasamano y su contexto, pues, convencido “[...] de que nunca caballero limeño había tirado con más gloria su casa por la ventana ni arriesgado su fortuna con tanta sagacidad” (1994: 90), el personaje desconoce que ha sido él quien secundó el golpe de Estado. Pasamano es víctima de sus propias ilusiones, que aquí podríamos interpretar como la lucha entre su esencia y aquello que desea ser. Ello no indica que el deseo de superación sea negativo. La crítica va dirigida a las maneras en que el personaje quiere acceder al centro. Como puede colegirse, Pasamano quiere llegar allí por vías ilegítimas. Para él, la corrupción y el manejo de influencias son los medios que han de llevarlo a la posición deseada. Ello es evidente cuando el narrador recuerda que existe un lejano parentesco con el presidente. Pasamano quiere el poder, pero, más que hacer gala de su ingenio, expone su capacidad de sobornar. Dicha actitud, no obstante, no va en contravía del relato, pues el ministro que dio el golpe de Estado es otro convencido de que solo por medios ilegales podemos ser parte de la sociedad hegemónica.

Pasamano, al igual que otros personajes ribeyrianos, disfruta de manera anticipada del placer de la ilusión. Al final, no sabemos si es más dolorosa la pérdida de su fortuna o la imposibilidad de acceder a ese mundo añorado. Tal vez podríamos decir que se trata de las dos, pues, ahora que carece de dinero, comprobará que el espacio teatral en el que se encuentra está por encima de su dignidad. El conflicto entre el fasto y la ruina económica confrontan a un personaje que desdibujó su casa por la consecución de un sueño.

La transformación que el personaje impone sobre su vivienda carece de sentido. Ante la contemplación de los cambios, el personaje se convence de que todo es una mascarada. El

exceso esconde la certeza de su derrota, y la obsesión de que todos los objetos sean nuevos revela el miedo del personaje a que se descubra su falta de lustre. Pasamano busca en el ornato la dignidad que no posee para el ejercicio de la política. De hecho, esta no le interesa tanto por su misión social como por la oportunidad económica que comporta. Recordemos que, en un pasaje del cuento, el personaje afirma que “con una embajada en Europa y un ferrocarril a mis tierras de la montaña rehacemos nuestra fortuna en menos de lo que canta un gallo [...] Yo no pido más. Soy un hombre modesto” (1994: 88).

Si bien esta última afirmación es cierta, lo es también que Pasamano es un iluso para el que la posesión material es el elemento clave del reconocimiento público. Para el personaje, la ostentación es una carta de identidad. Eso lo convence de que está en condiciones de competir por un cargo diplomático, aun cuando no es consciente de que la estrategia utilizada mina toda la credibilidad de su ejercicio. Para ser embajador se necesita algo más que dinero. El capital que posee no habrá de salvaguardarlo de su ineptitud. El cargo al que aspira lo seduce por las delicias que promete. En un momento del relato, y ante la contemplación de su palacete, el narrador nos dice que

el paisaje, sin embargo, parecía haber perdido sus propiedades sensibles, pues donde quiera que pusiera los ojos, don Fernando se veía a sí mismo, se veía en chaqué, en tarro, fumando puros, con una decoración de fondo donde (como en ciertos afiches turísticos) se confundían los monumentos de las cuatro ciudades más importantes de Europa. Más lejos, en un ángulo de su quimera, veía un ferrocarril regresando de la floresta con sus vagones cargados de oro. Y por todo sitio, movediza y transparente como una alegoría de la sensualidad, veía una figura femenina que tenía las piernas de un *cocotte*, el sombrero de una marquesa, los ojos de un tahitiana y absolutamente nada de su mujer. (1994: 88)

El rechazo de su esposa es un corrolato de la poca estima que Pasamano tiene de sí. El personaje sabe que su sofisticación y su capacidad para impresionar están mediadas por el lujo. La cultura, para él, se reduce a la contratación de una orquesta que “[...] trataba inútilmente de imponer un aire vienés” (1994: 89). La cena que organiza se divide entre políticos de turnos y anfitriones. Este es el lugar al que queda relegado don Fernando, quien debe esperar un momento de descanso para revelar al presidente el motivo del banquete. Que tal proposición se haga a espaldas de los demás revela que el personaje es consciente de su incapacidad, una carencia que pretende suplir con suntuosidades.

Para Pasamano, el reconocimiento social es más fuerte que el instinto de supervivencia. El despilfarro de su fortuna puede ser leído como el deseo de un personaje que tiene un enorme complejo de inferioridad. Pasamano desea ser embajador porque, en el fondo, no quiere ser provinciano. Este propósito se convierte en una obsesión que termina por destruir sus propios sueños, pues, como ya apuntamos, la ausencia del presidente fue la que originó el golpe de Estado. En este relato, las ambiciones se imponen sobre la realidad. Estas, una vez toman forma, siguen su cauce natural. Pasamano no supo controlarlas porque, desde un inicio, se propuso el ascenso social gracias a una violación de la norma.

La sociedad que recrea Ribeyro en este relato es la de los tramposos que pretenden el poder para beneficio de sus intereses, la de los bribones que nunca actúan de manera desinteresada. Servilismo y clientelismo son los defectos que critica el autor en un relato que, a diferencia de los anteriores, cierra con una nota de ironía. Pasamano, más que un inescrupuloso, es un ser para el que las ilusiones son más fuertes que la realidad. Si en los relatos de *Los gallinazos sin plumas* el autor se interesó por la descripción psicológica de sus caracteres, en cuentos posteriores se decantó por la recreación de acciones y comportamientos dentro de un contexto social. De allí que Higgins considere que el personaje es “[...] víctima de su propia imprudencia” (1991: 61). La obsesión por liberarse de su apocamiento termina convertida en fracaso, aun cuando Pasamano actúa bajo la lógica de la política nacional. El mismo Higgins señala que los personajes “[...] se ajustan a un código tácito que permite la distribución de favores políticos a la discreción personal del presidente, al margen de los procedimientos constitucionales” (1991: 63). La falta de escrúpulos, el individualismo, el culto a la personalidad y el retrato de una sociedad para la que el único valor posible es la lucha por el bien personal son temas que toman forma en este relato. Todo ello confirma que, en la cuentística de Ribeyro, las posibilidades de insertarse dentro de la sociedad están surcadas por el fracaso. Cuando no son los otros los que se oponen, son los propios personajes los que, sin quererlo, terminan actuando en su contra. Pasamano pretendió comprar la distinción de la que carecía. El resultado de dicho proceso fue la confirmación de su lugar en el mundo, uno en el que jamás logrará ser embajador.

### 3.2. LAS BOTELLAS Y LOS HOMBRES: EL RETRATO DE UN VIDA GRIS.

Escrito en Berlín en 1958, e incluido en el libro de título homónimo que se publicó en 1964, “Las botellas y los hombres” relata la historia de Luciano, un joven que logró hacerse un lugar en la sociedad gracias a negocios ilícitos. El narrador lo describe como el intermediario entre la clase alta y el mundo del hampa. Un día, mientras jugaba tenis en el club, recibió la visita de su padre, a quien no veía desde hacía ocho años. El anciano le pidió unas monedas para viajar al Callao. Luciano accedió a la petición, aunque de mala gana.

Padre e hijo se citaron en la noche, en el jardín Santa Rosa. Luciano asistió al encuentro con su mejor traje, convencido de que, de esa manera, le demostraría a su progenitor que no le había hecho falta. Este, mientras tanto, había estado bebiendo y animando a los clientes del bar. Una vez llegó el hijo, nadie dio crédito a la relación que existía entre el hombre y el anciano. El padre aderezó sus historias con mentiras. Dijo que su hijo era ingeniero y que él mismo había ido a la universidad. Luciano asintió a todas las patrañas porque, de un momento a otro, se contagió de la alegría del lugar y se entretuvo con las historias del viejo.

El hijo propuso ir al Once Amigos Bolognesi, el club que frecuentaba. Los hombres salieron del lugar, abrazados y cantando, en busca de un taxi. Una vez llegaron allí, y después de una efusiva presentación, el padre se dedicó a divertir a los amigos de su hijo con historias propias de los bares. En un arrebato amoroso, Luciano se acercó y le dio un beso en la boca. El padre se limpió con la manga y continuó con sus anécdotas. Cuando llegó el tema de las mujeres, la tristeza se apoderó de ambos. El hijo recordó a la madre que rara vez visitaba. Luego de que el padre preguntó cómo estaba, Luciano le dijo que ella nunca lo había echado de menos. El anciano les dijo a los presentes que la vida miserable que llevaba con su mujer lo obligó a huir, y, acto seguido, confesó que su ex esposa se acostaba con todo el mundo. Los amigos de Luciano rieron, pero él, ofendido, le dio un puñetazo y lo sacó del lugar. Una vez en la calle, se engarzaron en una pelea que terminó con el anciano tirado en el suelo. Luciano escapó de allí, pero, segundos después, regresó y le dejó un anillo en el meñique.

En este relato asistimos al conflicto de un personaje que, si bien logró la independencia económica, no alcanzó nunca la autonomía en su relación con el padre. Llama

la atención que este no da muestras de arrepentimiento una vez se produce el reencuentro. La simpatía que despierta en los demás contrasta con el rencor de Luciano, que tiene como sustento las humillaciones por las que tuvo que pasar mientras el padre se daba la gran vida en Chile y en Argentina, como él mismo refiere.

El ascenso de Luciano, no obstante, debe analizarse con cuidado. Si bien el personaje ha cumplido el sueño imposible de los demás caracteres ribeyrianos, su inclusión en otra esfera sigue siendo dudosa. Luciano ya no pertenece a las clases depauperadas. De hecho, en un momento del relato, el narrador cuenta que en raras ocasiones visita a su madre. Ello no indica, sin embargo, que el hijo se haya incorporado a otro grupo. En el club de tenis es admitido porque conoce las debilidades de sus socios, y también, porque es el *sparring* de todos los miembros. Luciano, así, está en un terreno intermedio, en una zona gris de la escala social. A pesar de ello, da la impresión de progreso, y es esto lo que emociona al padre:

—Todo esto es nuevo, ¡yo no lo conocía! Me acuerdo cuando era guardián y vivíamos allí, en esa caseta. Tú has progresado, ya no recoges bolas. Ahora te mezclas con la *cremita*...

—Hace años que no recojo bolas.

—¡Ahora juegas! —suspiró el viejo. (Ribeyro: 1994: 138)

No obstante, tal apariencia no oculta su origen humilde. Los espacios en los que se mueve Luciano (el club de tenis, el jardín Santa Rosa y el bar en el que están sus amigos) revelan, en ese orden, una paulatina degradación. Del entorno opulento pasamos a un ambiente festivo, y de allí saltamos al lugar en el que se da la pelea. Luciano, según esta secuencia, camina de la riqueza a la desdicha, pues el padre termina por humillarlo públicamente. Ello sucede cuando confiesa que su ex esposa se acostaba con todos. Del relato, no obstante, se infiere que la mujer se vio empujada a ello para suplir las carencias económicas del hogar. Tal degradación, sin embargo, significó la posibilidad de que Luciano pudiera terminar sus estudios. Aun así, el hijo no logró insertarse en un mundo menos sombrío, pues, como hemos dicho, el personaje se halla en un punto intermedio. Ribeyro, al igual que en “El banquete”, revela que las posibilidades de ascenso social están supeditadas a la degradación. Quien desea abandonar la marginalidad, tarde o temprano, se enfrenta con la diatriba de hacerlo a cambio de secundar una trasgresión.

El personaje se encuentra en un punto que bien podríamos identificar con el umbral, cronotopo descrito por Bajtín en su *Teoría y estética de la novela*. Para el ruso, si bien existen coincidencias con el cronotopo del encuentro (aquel en el que los personajes manifiestan diversos sentimientos ante la aparición de otro), la diferencia sustancial estriba en que, en el umbral, asistimos a un momento de crisis (Bajtín, 1989: 399). Luciano, ya lo diremos más adelante, experimenta la necesidad de un parentesco, pero también, el conflicto generado por su orfandad. Tales emociones lo confrontan anímicamente, al punto de que el reencuentro con su padre solo puede conducirlo a una ruptura. Bajtín señala que “[...] el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico” (1989: 399). Así, podríamos concluir que en el universo de Luciano se ha desdibujado la esfera espacio temporal. El personaje podría aprovechar la crisis para asistir a una iluminación o incluso un resurgimiento, pero lo cierto es que la figura paterna termina por aplastarlo, en buena medida porque esta le recuerda su origen. La pobreza es algo que debe permanecer oculto, pues, como se lee al inicio del cuento, se trata de una mancha de la que todos huyen. Este es el motivo por el que Luciano evita el encuentro con su padre. Cuando este aparece en el club, pone en entredicho su ascenso. Ello revela que su posición es endeble, pues tiene como bases el prejuicio y el ocultamiento de su pasado. Tal actitud es evidente en las siguientes líneas:

—Te presento a mi padre —dijo Luciano.

—¿Tu padre?

Ambos se estrecharon la mano. Mientras cambiaban los primeros saludos, Luciano trataba de explicarse por qué su amigo había puesto esa entonación en su pregunta. Sin poderlo evitar, observó con más atención el aspecto de su padre. Sus codos raídos, la basta deshilachada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza era aquí una espantosa mancha, la prueba plena de una mala reputación. (1994: 138-139)

La apariencia del padre revela que Luciano no hace parte del mundo en el que se mueve, pues, para pertenecer a él, no basta con poseer cierta fortuna, sino, sobre todo, tener un pasado honorable. De allí su incomodidad al presentarlo, pues Luciano quiere evitar el desclasamiento. No obstante, y como anunciamos líneas arriba, vale la pena preguntar por qué reconoce el parentesco, y la respuesta tendría dos razones fundamentales. La primera



tiene que ver con la identidad, y la segunda, con la orfandad. En cuanto a la primera, podríamos decir que Luciano sabe que el mundo del club no es el suyo. Si bien lo anhela, el pasado le recuerda su naturaleza. En cuanto a la segunda, es evidente que no ha logrado superar la sombra del padre. Incluso, es su ausencia la que ha motivado su promoción. Quiere demostrarle que ha obtenido un lugar en la sociedad a pesar de su abandono. De hecho, en este anhelo hay un rasgo en común con el padre, pues este también codiciaba un mejor futuro, y, tras ese objetivo, los dos terminaron por abandonar a la madre:

Vivíamos en un callejón, vivíamos como cerdos, ¿no es verdad, Luciano? Yo no podía aguantar eso... un hombre como yo, en fin, sin libertad... viendo siempre la misma cara, el mismo olor a mujer, qué mierda, había que conocer mundo y me fui... Sí, señores, ¡me fui! (1994: 144)

Luciano también se fue, aunque la suya es una huida distinta, pues está relacionada con el ascenso social que prometen los negocios ilícitos. No obstante, en ese mundo el personaje no se siente tan a gusto como cuando oye a su padre contando historias. En esos momentos no se avergüenza de él, sino que incluso lo besa en la boca, lo cual revela que el padre significa la posibilidad de volver a las raíces de ese mundo que ha decidido ocultar.

Dicho deseo, de acuerdo con lo expuesto por Carlos Mario Yory, surge de la diferencia sustancial entre los conceptos de ocupar y habitar, dado que solo el segundo comporta la idea de “realización humana” (Yory, 2007: 23). El filósofo expresa que el “sentimiento de arraigo”, o, si se quiere, la noción de morada, hace parte “[...] del proceso de afianzamiento e identificación del ser humano con el universo físico y socio-cultural (significacional) en que se mueve” (2007: 24). Así, aun cuando Luciano ocupa, en el presente del relato, un lugar de relativo privilegio, en realidad solo ha “vivido” en los márgenes, al punto de que podríamos decir que emocionalmente nunca salió de allí. Su identidad está más ligada al submundo del hampa, pues no en vano el narrador sugiere que el personaje es el contacto clave entre el club y los expendedores de droga. Luciano jamás podrá pertenecer a la clase social que anhela, dado que su admisión está negada por la tiranía del linaje. Su lugar en el mundo es aquel que se ha empeñado en ocultar, aunque este mismo es el único que le resulta posible, en buena medida porque en ese espacio se encuentran las raíces de su ser.

No obstante, ello no significa que Luciano añore la vuelta, pues las privaciones lo han convencido de que allí no hay nada halagüeño. Quiere, por el contrario, que su padre entre en el suyo, y por eso piensa “regalarle dinero, retenerlo en Lima, meterlo en sus negocios” (1994: 143). Solo de esa manera dará fin a sus carencias afectivas y colmará su anhelo de reconciliación. El padre, en síntesis, representa la figura de un hogar trunco. Tal ilusión, sin embargo, se rompe cuando este lo humilla. Allí acaba el hechizo producido por el alcohol. Los dos se enfrentan a los puños, y Luciano, luego de dejarlo tirado en la calle, le pone un anillo en el meñique.

La pelea final merece dos comentarios. El primero tiene que ver con la muerte simbólica del padre, que representa la ruptura de Luciano con sus orígenes. El segundo hecho está relacionado con el gesto final del hijo. Higgins afirma que el anillo es símbolo de unión (Higgins, 1991: 57), pero agrega que, al dejarlo con el rubí hacia adentro simboliza la ruptura. Solo de esa manera Luciano confirma que ya no lo necesita, y que, incluso, es él quien está en capacidad de ofrecerle ayuda. Que en el combate final Luciano haya visto en los rasgos del padre algo de los suyos indica que el personaje, al golpear al anciano, mutiló algo de sí. Con el golpe que le asesta, Luciano rompe con el temor de afrontar un destino similar. La emoción del reencuentro y la nostalgia de la vida que nunca tuvo acaban con el viejo tirado en el suelo. Luciano es un hombre sin padre, un hombre humillado públicamente. Es, además, el hijo de una mujer que se acostaba con todo el mundo, lo que equivale a decir que no es el hijo de nadie. No hay posibilidad de que se inserte exitosamente en el club, pues allí ya conocen sus orígenes. Tampoco quiere volver a la vida de antes, y por eso rara vez visita a su madre. Luciano vive en una zona gris. No tiene un anillo que simbolice su unión con una familia. Por eso lo vemos encender un cigarrillo y retirarse, “pensativo, hacia los bares de La Victoria” (Ribeyro, 1994: 145). En esa zona de tolerancia, en ese espacio marginal que no hace parte de la sociedad, en esa zona gris, es posible que encuentre el hogar que siempre le ha sido negado.

### 3.3. LOS MORIBUNDOS: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA MENTALIDAD OFICIAL.

Este relato, incluido también en *Las botellas y los hombres*, es, junto con “La piel de un indio no cuesta caro”, “Alienación” y “De color modesto”, una exploración sobre el tema del racismo, la xenofobia y la exclusión social. Aquí, Ribeyro ahonda en una de las facetas de la otredad que menciona Ronald Espinoza, aquella en la que la diferencia es asumida como defecto. En los cuentos arriba mencionados, los personajes son víctimas signadas por su color de piel y su origen étnico. Para ellos, no hay cabida posible dentro de los límites que demarcan el poder y la oficialidad.

Escrito en París, en 1961, el narrador de “Los moribundos” es un niño que relata cómo la guerra entre Perú y Ecuador<sup>15</sup> significó la llegada a Paita de camiones atestados de muertos. Estos eran dejados en el hospital o en el cementerio. Algunos, incluso, morían en el camino. Javier, el hermano del narrador, le dice al pequeño que la manera de distinguir a unos de los otros es sencilla: los ecuatorianos usan polainas, y los peruanos, botas.

Mientras la ciudad se llena de letreros en los que se lee la palabra MONOS, término despectivo con el que se designa a los ecuatorianos, el padre del narrador, un profesor de colegio, afirma que los conflictos se evitarían si la gente se dedicara a estudiar. Eulalia, la hermana del narrador, teme por la vida de su novio Marcos, quien ha sido enviado a la frontera. Este llega de sorpresa y asegura que Perú ha ganado la guerra.

Si bien la alegría es general, esta se ve mezclada con la llegada de los moribundos. Como el hospital se hace insuficiente, los vecinos tienen que hospedar a los heridos. A la casa del narrador llegan dos hombres que son acomodados en un depósito. Uno tiene una herida en una pierna y el otro un brazo vendado, pero resulta imposible distinguir si son peruanos o ecuatorianos, pues sus fichas de identidad se han perdido. El pequeño va al cuarto en el que los hombres duermen. Uno de ellos le pide agua. La hermana le dice que no puede llevarles nada, pues se trata de enemigos. El padre va hasta el depósito, pero, una vez allí, duda al socorrer al herido, pues no sabe si este es extranjero o peruano.

---

<sup>15</sup> Nos referimos al conflicto limítrofe que condujo a la guerra entre las dos naciones sudamericanas entre 1941 y 1942.

En la ciudad, los niños desfilan por las calles con banderas en sus manos. En la casa, el soldado que tiene una herida en la pierna se levanta y le dice al narrador que es ecuatoriano y quiere irse de allí. Cuando Javier se entera, lo devuelve al depósito y le dice que no puede salir, pues se encuentra prisionero. El hombre regresa al cuarto en el que el otro, el peruano, ve cerca su muerte.

En la noche se celebra una fiesta en honor a Marcos y el comandante del ejército. Al convite asiste un ecuatoriano, el dueño del bar más grande de Paita. La algarabía se confunde con los gritos que vienen del depósito. El padre acude al lugar y se entera de que el peruano agoniza sin que pueda comunicarse con nadie, pues habla quechua. El soldado ecuatoriano traduce las palabras del moribundo y el padre las escribe en una hoja. No obstante, la carta es un cúmulo de frases sueltas que no tiene ningún remitente, pues el peruano muere antes de que pueda ofrecer algún dato. El padre vuelve a la sala, con la carta doblada en su bolsillo, y contempla en silencio la medalla que luce el comandante.

En este relato, junto con otros que serán comentados en este capítulo, Ribeyro recrea la compleja “[...] diversidad étnica y social de la realidad peruana” (Gras, 1998: 173). Hay un segmento de la narrativa ribeyriana en el que el negro y el indio representan las figuras centrales. Gras acierta al decir que, más allá de las tendencias indigenistas, Ribeyro ahondó en una “visión limeña” sobre estos dos grupos sociales, por lo que la nota central no será el tono panfletario contra el maltrato al que se somete al negro y al indio, sino la mentalidad decadente del hombre blanco, que los concibe al margen de un proyecto nacional. En este orden de ideas, la mirada del lector no debe dirigirse tanto a los padecimientos del indígena sino a la conciencia de la familia del narrador, la cual revela un enorme grado de descomposición moral. Ribeyro, afirma Gras, suele tomar una distancia prudente para que su literatura no adquiera un tamiz ideológico, dado que lo relevante son las contrariedades entre un cúmulo de pueblos que, aunque unidos, se ignoran entre sí (Gras, 1998: 177).

El relato pone de manifiesto los mecanismos con los que marcamos la diferencia con el otro. Aparte de la risible clasificación que ofrece Javier (los ecuatorianos usan polainas, y los peruanos, botas), que, en últimas, confirma que las primeras son el calzado de los labradores y las segundas de los patrones, se añade el término MONOS, con el que los

peruanos llaman despectivamente a los ecuatorianos. Cuando los soldados llegan descalzos a la casa, el personaje no sabe qué criterio utilizar para la distinción. El problema, no obstante, se “resuelve” líneas después cuando el narrador considera que los soldados que duermen en el depósito son peruanos, pues, a su juicio, “los ecuatorianos deben ser más peludos.” (1994: 148). La bestialización de los rasgos hace parte del proceso de otredad. Ya no se trata solamente de remarcar una diferencia económica (los ecuatorianos usan calzado de labradores y, los peruanos, de patrones), sino de animalizar al otro para definir los límites entre lo nacional y lo extranjero. Llama la atención, sin embargo, que el cuento refiera la presencia de un ecuatoriano en la fiesta de la familia, pero ello se explica porque este es el dueño del bar más grande de Paita, lo cual indica que se trata de un hombre con dinero que se ha insertado con éxito en la sociedad peruana.

Dicha escena va en consonancia con lo expuesto por Espinoza, a quien citamos en la introducción de este capítulo. Para el crítico, en la cuentística ribeyriana hay una dimensión existencial que divide a los personajes en triunfadores o fracasados. Todos los que no se ajusten a estas clasificaciones están condenados al terreno de la otredad (Espinoza, 2018: 33-34). De allí que resulte paradójico que el afecto que se le prodiga al extranjero no cobije al soldado que muere en el depósito, pues se trata de un indígena que habla quechua. Si bien este es peruano, hace parte de aquellos que han sido relegados a la marginalidad. Poco importa que haya dado su vida por el país: frente a él, tiene más peso el millonario ecuatoriano. De hecho, en un momento del relato, el dueño del bar brinda con el comandante del ejército, lo cual revela una nota irónica por parte del narrador, un niño que, desde su inocencia, describe ese mundo en el que los enemigos celebran mientras los soldados mueren sin recibir auxilio.

En este relato, las desigualdades sociales derivadas del racismo plantean una pregunta de difícil resolución. Dado que se trata de dos moribundos, no sabemos cuál de ellos resulta más excluido: si aquel que, aunque extranjero, habla castellano, o aquel que, aun siendo peruano, no habla la lengua oficial. Los dos, no obstante, son parte de una comunidad en la que hay rasgos comunes: la etnia y la lengua. Ello impulsa al ecuatoriano a traducir lo que dice el otro, que, si bien son frases sueltas, cobran un doloroso sentido cuando reconocemos

que sus últimas palabras no tendrán destinatario. Frente a la doble marginalidad sufrida por el soldado peruano (la étnica y la lingüística), emerge la desgracia como rasgo de identidad: solo el ecuatoriano comprende lo que dice aquel que está a punto de morir.

Antes de que eso ocurra, el padre pregunta a los invitados si alguno de ellos habla quechua. Marcos da una respuesta que los hace reír a todos. Aun cuando no sabemos qué dijo, es fácil inferir que se trató de un gracejo con el que se remarcaron los prejuicios que existen sobre los indígenas. Y es ello lo que permite concluir que las fronteras entre nación, lengua y raza se vuelven difusas una vez se plantea un problema como el que propone Ribeyro. ¿Qué es ser peruano según los parámetros del discurso hegemónico? ¿Los indígenas hacen parte de dicha colectividad? ¿Por qué la lengua y la etnia siguen siendo un criterio de segregación?

Tales preguntas cobran sentido cuando comprobamos que, en el universo de los soldados, existe una hermandad que trasciende lo nacional. Aquí los indígenas son víctimas de una guerra acordada por poderes excluyentes que los empujan a combatir a pesar de su identidad común. Mientras tanto, los ganadores celebran y se muestran ajenos al sufrimiento del otro. Ribeyro es hábil a la hora de ubicar dos rituales antagónicos, la fiesta y la muerte, en un solo escenario, pues ello revela que si hay una humanidad que se ha perdido es la de los viandantes, quienes, cercanos a la muerte, festejan una victoria y lucen medallas en sus pechos. La piedad que demuestra el ecuatoriano al traducir las palabras del moribundo contrasta con la escena de la sala, y revela que aquellos que se enorgullecen de su poder carecen de misericordia.

Al respecto, Espinoza señala que, en la dimensión cultural, “[...] los personajes de Ribeyro sufren el peso alienante de las ideologías que estereotipan a los hombres según su raza, idioma o procedencia espacial” (2018: 35). El anónimo soldado es el miembro degradado de una escala en la que se sitúa primero el comandante, luego el rico ecuatoriano, después de la familia del narrador y, por último, los moribundos. Dentro de ellos también hay gradaciones, en este caso lingüísticas. En la parte baja de la pirámide social no hay espacio para los premios, al punto de que los combatientes ni siquiera reciben los galardones. Estos son exclusividad de los oficiales de más alto rango.

La condecoración revela otro nivel de estratificación. Es el comandante quien se ha llevado el mérito de la guerra. Mientras que sus hombres mueren a pocos metros de distancia, él come y brinda con los ecuatorianos, a los que hasta hace poco llamaba enemigos. No obstante, ya dijimos que esa distancia se salva gracias a lo económico. Su institución, al igual que la sociedad peruana, es de carácter vertical y dominante. Esta última niega la individualidad del indígena y lo considera parte de la masa, de los excluidos. Tal pensamiento permea también la conciencia del militar. Su mundo, como toda la sociedad ribeyriana, se divide en vencedores y vencidos. Higgins señala que, en este cuento, la explotación, el nacionalismo y el clasismo van más allá de las fronteras peruanas, pues el ecuatoriano también se muestra despectivo ante la suerte de su compatriota (cfr. Higgins, 1991: 68). Así, el desprecio del hombre blanco hacia el otro comporta una paradoja en la medida en que no existe un consenso sobre lo nacional. Los límites están determinados por factores como la raza, la lengua, la etnia y el poder económico. Dentro de esos límites arbitrarios priman los intereses de unos pocos sobre el bienestar de la mayoría.

En “Los moribundos”, la familia del narrador y los soldados son “[...] personajes distanciados entre sí por barreras insalvables como las de la propia piel” (Gras, 1998: 181). Los primeros revelan la mentalidad de la burguesía limeña. Que esta última sea expuesta sin una nota moralizante demuestra que, más que la figura del excluido, interesa el retrato del hombre blanco que asume la muerte del indígena sin un ápice de vergüenza, pues, dentro de sus presupuestos, estos solo pueden hacer parte del proyecto nacional si arriesgan su vida para proteger la de los otros. La fiesta final recrea una hegemonía étnica que sirve para que el lector enjuicie la actitud contradictoria de quienes celebran con ecuatorianos ricos mientras dejan morir en sus propias casas a peruanos pobres. Ribeyro, más que dar voz a los excluidos, describe el comportamiento de una familia que resume el modo de ser de una parte de la sociedad peruana.

#### 3.4. LA PIEL DE UN INDIO NO CUESTA CARO: EL DINERO COMO VERSIÓN OFICIAL.

Este relato, incluido en *Las botellas y los hombres*, cuenta la historia de Miguel, un arquitecto interesado en la educación de un indígena llamado Pancho. Los personajes se encuentran en un club de Yangas. Los hijos del presidente de dicho lugar invitan al joven a cazar al cerro. Miguel autoriza a Pancho para que juegue con ellos y sigue al lado de Dora, su esposa.

Tiempo después, los hijos del presidente vuelven al club en medio de una algarabía. Afirman que Pancho se ha caído y que está negro. Miguel los acompaña hasta el lugar y comprueba que el joven se ha electrocutado con los cables de alta tensión que protegen el sitio. Decide cargar con él hasta la Asistencia Pública de Canta, pero, a pesar de los esfuerzos, se confirma su deceso por electrocución.

Miguel regresa al club y le pide a su esposa que abandonen el lugar. No está de ánimo para la fiesta que se celebrará con motivo del aniversario de las instalaciones. Tampoco quiere discutir con el presidente (que es tío de Dora) la construcción de un nuevo bar. No entiende cómo la muerte de Pancho no conmueve a su esposa ni a los presentes. Él es el único alterado con la noticia, que parece pasar a un segundo plano a causa del festejo que tendrá lugar en la noche.

El presidente del club le pregunta a Miguel si ha habido algún testigo de la muerte. Este responde que solo él vio el cadáver y comprobó que la causa del siniestro fue la mala instalación de unos cables. El presidente abandona el lugar y, tiempo después, cuando ya todos se preparan para el convite, regresa al club y le enseña a Miguel un certificado médico que, contrario a la verdad, afirma que Pancho murió por una deficiencia cardíaca. Junto a este documento hay una versión policial que corrobora los hechos. Miguel vuelve al lugar en el que murió el joven y comprueba que unos obreros han corregido el desperfecto. Regresa junto a su esposa y esta le dice que los miembros del club han reunido cinco mil soles para entregarle a la familia de Pancho. Miguel intenta romper el cheque, pero, después de un momento, se arrepiente de ello y se prepara para la celebración.

Una vez más, Ribeyro describe el comportamiento de aquellos que juzgan el valor de una persona de acuerdo con su origen étnico. El indígena, para la élite de este cuento, es



equiparable a un objeto. Ello lo podemos corroborar cuando Miguel le demuestra a Dora los avances del muchacho en el terreno de las matemáticas. Antes los aciertos del joven en unas multiplicaciones, ella le responde a su esposo: “guárdalo entonces contigo. Te puede ser útil”. (Ribeyro, 1994: 154). Ese *útil* cobra aquí un valor material. Pancho puede ser tan necesario como una herramienta. El adjetivo anula su humanidad y lo equipara con los instrumentos. Para Dora, el ser del indígena se reduce a sus funciones materiales. Pero no es solo ella la que piensa de esta manera. Incluso Miguel, su mentor, actúa bajo el influjo de esa idea. En un momento dado, su esposa pregunta por Pancho, a lo que el arquitecto responde si necesita algo. Nuevamente, el valor del indígena se reduce a su capacidad de ayuda, dado que se trata de alguien que, dentro de la lógica de la élite oficial, hace parte de un subgrupo cuya función esencial es la servidumbre.

Zygmunt Bauman afirma que “el racismo solamente se pone de manifiesto en el contexto del proyecto de la sociedad perfecta y de la intención de poner en práctica este proyecto por medio de un esfuerzo coherente y planificado” (2010: 90). Las palabras del sociólogo polaco, si bien fueron expuestas para explicar el Holocausto judío, son pertinentes a la hora de analizar esa “sociedad perfecta” que pretenden los personajes de Ribeyro. Para ellos, que han creado un club selecto a las afueras de la ciudad, los indígenas no hacen parte de aquello que puede ser descrito como “civilizado”. El club se erige como un nicho en el que la selectividad atiende, en primer lugar, a los criterios de la raza. Después de estos vendrán el nombre, el poder económico y la reputación. En este pequeño universo se recrean y se afirman las estructuras de una sociedad excluyente. Lo que puede ser mal visto según los dictados de la moral (el rechazo del otro) se justifica aquí a partir de las políticas del club. Los ricos, como ya se dijo en la síntesis del relato, lavan su mala conciencia con una colecta, pues están seguros de que, dentro de la lógica racista que funda su círculo, los excluidos aceptarán el dinero de la muerte de Pancho como una prueba de misericordia.

Posterior a esta escena, y antes de que suceda la muerte, Miguel conversa con el presidente del club. Este define a sus miembros como “[...] gente chic, de posición, de influencia” (1994: 155). Gente, en fin, para la que son más importantes las formas. Ello se evidencia cuando, ante la aparición del cadáver, Dora se preocupa más porque Miguel está

despeinado. El presidente, mientras tanto, parece restarle importancia al occiso, pues, para él, vale más la fiesta y el bar que piensa construir cerca de la piscina.

La vida de Pancho, ya lo hemos visto, carece de valor. Además de las escenas descritas, hay otras que corroboran tal afirmación. Dora, mientras Miguel busca unas tijeras para cortar el cable que electrocutó al joven, se entretiene con unas margaritas que hay en el jardín. Luego, cuando se confirma el deceso, y vestida aún con el traje que lucirá en la fiesta, oye música porque se siente un poco nerviosa. Su tío, mientras tanto, intenta ocultar el hecho y se preocupa por su familia:

—¿Qué diablos ha sucedido? Mis chicos están alborotados. A Mariella hemos tenido que acostarla.

—Pancho, mi muchacho, ha muerto electrocutado en los terrenos del club. Por un defecto de instalación, la corriente pasa de los cables a los alambres de sostén.

El presidente lo cogió precipitadamente del brazo y lo condujo a un rincón.

—¡Bonito aniversario! Habla más bajo que te pueden oír. ¿Estás seguro de lo que dices?

—Yo mismo lo he recogido y lo he llevado a la asistencia de Canta.

El presidente había palidecido.

—¡Imagínate que Mariella o que Víctor hubieran cogido el alambre! Te juro que yo...

—¿Qué cosa?

—No sé... Habría habido alguna carnicería... (1994: 159)

La actitud egoísta del presidente queda en evidencia cuando imagina cómo habría actuado si los muertos hubiesen sido sus hijos. De hecho, parecen alterarlo más los nervios de su pequeña Mariella. Y es que, para él, la muerte de Pancho preocupa más por el efecto que pueda tener sobre su reputación. El escándalo es un acontecimiento indigno para la gente de su círculo. Por ello le pide a Miguel hablar en voz baja, en el tono que se utiliza para los secretos. Acto seguido, y ante la confirmación de que solo el arquitecto ha sido testigo del hecho, el presidente actúa según los dictámenes del dinero, consciente de que, bajo su influjo, la moral se muestra impotente. Cuando Miguel anuncia que regresará a Lima y no se quedará a la fiesta, el presidente le dice:

—Solamente cinco minutos —en seguida sacó unos papeles del bolsillo—. ¿Qué cuento es ese del muchacho electrocutado? Mira.

Miguel cogió los papeles. Uno era un certificado de defunción extendido por el médico de la Asistencia Pública de Canta. No aludía para nada el accidente. Declaraba que el muchacho había muerto de una “deficiencia cardiaca”. El otro era un parte policial redactado en los mismos términos.

Miguel devolvió los papeles.

—Esto me parece una infamia —dijo.

[...]

—Tú puedes pensar lo que quieras —añadió el presidente—. Pero oficialmente éste es un asunto ya archivado.

Miguel quedó silencioso. (1994: 160-161)

El mutismo de Miguel no sorprende en esta última línea. Así como al inicio dijimos que, consciente o inconscientemente, concibió a Pancho como parte del servicio, aquí lo vemos actuar bajo la lógica del dinero. El presidente le ha conseguido un lugar en el club, es decir, un espacio en la élite. De hecho, ha decidido contratarlo para que construya el bar. Al tratarse de un hombre poderoso, Miguel sabe que malquistarse con él equivale a echar por la borda su futuro profesional. Es allí cuando se pregunta si tanto esfuerzo vale la pena. La moral que reciamente expone cuando se niega a aceptar la versión “oficial” se viene abajo con la comprobación de que él también tiene un precio. El destierro de la clase media es lo que le aguarda al arquitecto si porfía en su afán de ponerse del lado de la verdad, pero también, la animadversión de su esposa, del médico de Canta, de la policía del lugar y de los miembros del club. Miguel se granjeará un sinnúmero de enemistades, familiares y sociales, a causa de un muerto que, según los parámetros de su grupo, hace parte de los otros, de los que no tienen cabida en el mundo civilizado. Miguel se muestra comprensivo ante el dolor de los oprimidos, es cierto. Pero, a pesar de ello, no es capaz de luchar por sus derechos.

En su análisis del racismo como forma de ingeniería social, Bauman añade que tal ideología pretende la distancia e incluso el exterminio. Las razones que se esgrimen al respecto apelan a que el otro hace parte de una raza que socava “[...] no simplemente la identidad de una raza en concreto sino al propio orden social” (2010: 92). El sustento de tales argumentos hay que rastrearlos en el Siglo de las Luces, cuando Linneo, padre de la

taxonomía, trazó las diferencias entre los habitantes de Europa y los de África. A los primeros les atribuyó características nobles, como la inventiva, la disciplina y la sujeción a las leyes. En contraste, a los negros los representó como incapaces para el trabajo y el autogobierno. Los fundamentos del racismo, por tanto, parten de un presupuesto pseudocientífico que alienta actitudes discriminatorias. El racismo, según se colige de lo expuesto por Bauman, es una estructura social fundamentada en una época (la Ilustración) que tuvo como eje primordial a la ciencia y que, por ello mismo, considera que la exclusión y el apartamiento hacen parte de un mecanismo de defensa de la civilización. No en vano, los personajes de “La piel de un indio no cuesta caro” se aíslan de la ciudad y fundan en las afueras de Lima un club al que solo pueden pertenecer aquellos que se inscriban dentro de lo que consideran “normal”. Todo lo demás hace parte de la barbarie. El criterio comparativo también toca las esferas de lo estético y de lo moral. Estas terminan por definir el lugar que le corresponde a cada una de las razas. Las “menores” conformarán la periferia. A ellas se les asignará una función según las necesidades de las clases adineradas. Bauman no señala, en el acápite referido, a los indígenas, pero es claro que sus ideas van en sintonía con el argumento del relato, en el que se anula la humanidad de un personaje debido a su origen étnico y se falsean las causas de su muerte en beneficio de la civilización.

Si al inicio del cuento vimos feliz a Miguel por tener una casa en Yangas, ahora esta alberga el recuerdo del muerto y la certeza de su cobardía. El arquitecto no estuvo a la altura de la justicia. Una vez más, en la cuentística ribeyriana todos los valores están supeditados al lucro. Unido a ello, tenemos el retrato de una sociedad excluyente para la que es más importante el aniversario de un club que la vida de un indígena. Todo ello se soluciona, al final del relato, con una colecta en favor de los padres de Pancho. De esa manera se compra el silencio que hace falta: el de las víctimas. Las autoridades médicas y las civiles ya han sido sobornadas, y el único miembro que podía significar un peligro se ha vendido por un contrato. Cuando su esposa le pide que no se haga mala sangre y ponga “[...] cara de gente decente” (1994: 161), Miguel adivinó en los rasgos de Dora algo de las facciones de su tío. Adivinó su indolencia y su clasismo, adivinó la tiranía de la cuna. Sin embargo, habría sido interesante que el personaje se mirara al espejo para comprobar que esos rasgos también son los suyos.

### 3.5. DE COLOR MODESTO: RACISMO Y MARGINALIDAD SOCIAL.

En este relato, al igual que en los anteriores, asistimos a un acto de exclusión, esta vez definido por un racismo evidente. Alfredo, un pintor que no encuentra lugar en la clase media, va a una fiesta de cumpleaños en la que todos lo hacen a un lado. El personaje bebe, fuma y no sabe cómo entablar una conversación con las mujeres. En la única posibilidad que tiene, confiesa que dejó su carrera y no tiene carro. Ello desanima a una joven que parecía interesada en él.

Yendo de un lado para otro, y cada vez más ebrio, Alfredo termina cerca de la puerta del servicio. Allí, una empleada negra se mueve alegremente al ritmo de la música. Alfredo va hacia ella y la invita a bailar. La servidumbre se ríe y la mujer quiere evitar el escándalo. No obstante, la pareja se dirige al jardín, que permanece en penumbra, y flirtean a escondidas de los invitados. Cuando llega la hora de la torta, se encienden las luces y todos ven a Alfredo con la empleada. El dueño de casa les pide que salgan de allí, y Alfredo, en un acto de valentía, le dice a la mujer que lo espere en la calle Madrid.

Una vez fuera, Alfredo la abraza y la invita al mar. En medio de la oscuridad, la besa y emprenden el retorno. Cuando una patrulla de la policía los detiene, el pintor pregunta si no puede pasear libremente con su novia por el malecón. Ellos le dicen que un hombre como él no puede tener como pareja a una mujer “de color modesto”. Acto seguido los conducen a la comisaría.

Ante el guardia de turno, Alfredo ratifica que la mujer es su novia. El oficial le preguntó si esta se dedica a la prostitución. El pintor, enojado, le dice que ella trabaja en una casa de Miraflores. El guardia le pidió a los patrulleros que llevaran a la pareja al parque Salazar, un lugar iluminado en el que solían darse cita las parejas de clase media. Cuando llegaron al sitio, Alfredo fue obligado a caminar de la mano con la mujer. Ante las miradas acusadoras, el pintor sintió una súbita humillación y olvidó los propósitos que alentaba. Le dijo a la negra que iría a comprar cigarrillos. Una vez atravesó la calle y esquivó algunos vehículos, dio media vuelta y miró en dirección al parque. La mujer abandonaba el lugar, con la cabeza baja y la mano acariciando tristemente la barandilla.

Alfredo es otro de esos personajes que permanecen en una zona gris. Aun cuando vive en Miraflores, y conoce a la gente que asiste a las fiestas que allí se celebran, todos ven en él a un hombre que no se ajusta a la norma social. Sin profesión alguna, no ha cumplido con los requisitos para insertarse exitosamente en el mundo burgués: tener esposa, dinero y un empleo envidiable. Ello es evidente, en primer lugar, porque su ropa no es un referente de progreso. Una mujer, en cuyos “[...] ojos verdes brillaba un punto dorado, codicioso” (Ribeyro, 1994: 197), lo descartó como posible pareja luego de ver a un hombre más elegante, vestido con una camisa de puños blancos. El rechazo se confirmó cuando, de soslayo, observó el terno de Alfredo. Este es el punto final de una posible alianza, que inició cuando la joven, al enterarse de que el personaje no trabajaba, supuso en él una enorme fortuna. No obstante, cuando Alfredo afirmó que se dedicaba a la pintura, la mujer preguntó si de eso se podía vivir: “No sé a qué le llamará usted vivir [...] Yo sobrevivo, al menos” (1994: 197), dijo con cierta resignación.

En la sociedad que recrea este cuento, el hombre prueba su valía según su capacidad de generar dinero. Como este no es su caso, el personaje es rechazado sistemáticamente. Ni siquiera un grupo de mujeres feas le presta atención. Por ello, el personaje se traza como única meta bailar, pues dichas fiestas, según nos dice el narrador, tenían como objetivo emparejar a los jóvenes. Alfredo, no obstante, no hace parte de este grupo, pues en una escena del relato, cuando propone oír un bolero, unas mujeres le dicen que esa es música para viejos.

Unido al tema económico, Alfredo es un personaje de nulas capacidades para el baile y la conversación. Todo ello hace de él un ser apocado. Los miembros de su clase no lo aceptan porque no ha cumplido con los requisitos que lo confirmen como parte del grupo. Así, alentado por el alcohol, termina en brazos de una de las empleadas de la cocina. El narrador nos dice que, tras la unión, Alfredo sintió “[...] un sosiego de orden espiritual, nacido de la confianza en sí mismo readquirida, de su posibilidad de contacto con los seres humanos” (1994: 199). El problema es que tal confirmación se da con una persona que no es de su mundo. Por ello hasta la servidumbre se ríe del enlace, y la mujer, consciente de que algo anda mal, quiere evitar a toda costa un problema. Ella, como excluida, sabe muy bien que el comportamiento de Alfredo es contrario a los cánones, y por eso accede al coqueteo

solo cuando las luces están apagadas. No obstante, cuando los invitados los descubren en el jardín, el altercado no se hace esperar:

—¿Qué escándalo es éste? —decía el dueño, moviendo la cabeza.

—Alfredo —balbuceó el hombrecillo—. No te la des de original.

—¿No tiene usted respeto por las mujeres que hay acá? —intervino un tercer caballero.

—Váyase usted de mi casa —ordenó el dueño a la negra—. No quiero verla más por aquí. Mañana hablaré con sus patrones.

—No se va —respondió Alfredo. (1994: 200)

El ímpetu que demuestra en esta última frase se explica porque el personaje, que ha rechazado el proyecto burgués en favor de las artes, quiere desligarse del mundo al que pertenece. Al no ser aceptado, Alfredo quiere fraguarse una identidad propia, y esta se corresponde con la del rebelde que traiciona a su grupo. Ser pintor es el primer paso; salir con una mujer de color modesto, el segundo. No obstante, el suyo, más que un convencimiento, es el comportamiento de aquel que anhela la inserción. La elección de la mujer negra no fue una decisión racional, sino un producto de las circunstancias. El romance es fruto de la resignación y de la necesidad de afecto. Ello es evidente porque, antes del encuentro, intentó coquetear con varias mujeres. Tal actitud demuestra que Alfredo acepta las convenciones de su clase, pero también las rechaza porque le resultan adversas. Oponerse a lo establecido, en su caso, no es un acto revolucionario, sino un comportamiento desesperado. Es por ello que la misma mujer, ante la insistencia de Alfredo por asumir que el de ellos es un compromiso normal, le dice que quiere evitarle una vergüenza.

La negra es consciente de que se mueve en un ambiente hostil. El racismo al que han sido sometidos ella y los otros miembros de la servidumbre ha llegado al extremo de que considere la superioridad del hombre blanco como un hecho natural. Sobre el tema, Frantz Fanon afirma que el racismo es una normativa decretada unilateralmente (1965: 38), un ideario sociocéntrico cuyo sustento es la idea de que existen razas sin cultura sobre las que deben imponerse grupos jerarquizados para que establezcan una civilización. El recorrido que describe el escritor es el siguiente: un pueblo es atacado por otro. La agresión va dirigida hacia sus esquemas culturales. El grupo agresor tiene un desarrollo tecnológico generalmente

más alto, por lo que termina instaurando una dominación general. A partir de ella, sobrevienen ideas como la de la superioridad económica y biológica, al punto de que los dominados terminan aceptando tales argumentos.

Alfredo, no obstante, es el único que no se hace consciente de ello. La empleada, los invitados y los policías que los detienen saben que una negra no puede ser pareja de un blanco. En la escena en la que terminan detenidos por los guardias, la primera interpretación que los agentes hacen del hecho es que los implicados estaban manteniendo relaciones sexuales. El delito de escándalo contra la moral pública es esgrimido en ese momento:

—¿Es que esta señorita no puede ser mi novia?

—No puede ser.

—¿Por qué?

—Porque es negra. (1994: 202)

Los agentes actúan bajo los preceptos de la vigilancia. Son ellos los que juzgan el comportamiento humano según la mentalidad dominante. Fanon refiere que, en la lucha entre el régimen colonial y la cultura autóctona, es decir, la dominada, esta última no perece del todo, sino que permanece en una continua agonía que conduce a su momificación cultural (1965: 41). Lo que refiere el pensador caribeño es que el oprimido no actúa nunca de manera libre, sino que piensa siempre de acuerdo con las prohibiciones del dominador. La negra sabe que los policías tienen la razón, y que Alfredo ha decidido subvertir un orden social que se encuentra instalado en lo más íntimo de la conciencia nacional. De allí que resulte paradójico que aquel que, en un momento de rebeldía, actúa como conciencia antirracista, se encuentre con que sean las víctimas de dicho ideario los que lo refuten y le pidan cordura. El respeto por la autoridad y por las costumbres se convierte en menosprecio y autohumillación. Solo Alfredo se atreve a cuestionar a los agentes sobre el hecho de que otras parejas se encontraban a esa misma hora en la situación en que él y la negra fueron sorprendidos. Ella y los guardias ni siquiera discuten la obviedad: la norma ha sido creada para regular el comportamiento de los sometidos. Por ello resulta vano que Alfredo diga:

—Y a esos, ¿por qué no les pide sus papeles?

—¡No estamos aquí para discutir! Suban al patrullero.



Esas situaciones se arreglaban de una sola manera: con dinero. Pero Alfredo no tenía un céntimo en el bolsillo. (1994: 202)

Esta última parte revela la razón por la que Alfredo no ha podido marcar distancia con su grupo. Para ser un artista, una persona que se opone a la escala de valores burgueses, es necesaria la independencia económica. Con dinero, Alfredo podría desafiar las convenciones sociales. El suyo sería un acto de rebeldía justificable por su poder financiero. No obstante, este no es su caso. Una vez el oficial de servicio le notifica que lo sucedido le puede significar un día en la cárcel y una foto en el periódico de la ciudad, Alfredo siente el peso de sus acciones. La negra le ha significado superar una timidez que el personaje palía con alcohol, pero, ahora que ha adquirido conciencia de lo que puede suceder, reconoce que no puede sustraerse de ese mundo que siempre lo ha rechazado. Su actitud, ya lo vemos, es similar a la del personaje de “La piel de un indio no cuesta caro”. Ninguno de ellos quiere verse fuera de la clase media. Su inserción, no obstante, implica un sacrificio moral: tomar una decisión en contra de los dominados. Si en el cuento anterior la víctima fue Pancho, aquí lo es la empleada que sabía que terminaría pagando con su humillación la rebeldía de un hombre que no peleaba contra las convenciones sociales, sino contra la imposibilidad de vivir de acuerdo con ellas. Alfredo, en síntesis, se ve aplastado por los pactos de clase y por la autoridad civil. La insubordinación que expone es insuficiente, pues, una vez reconoce que es su bienestar el que está en juego, toma una decisión que le resulta chocante: elegir entre su suerte y la de la mujer. Puesto en esa diatriba, en él aflora un remanente burgués: hay que sacrificar a la negra. Alfredo la utiliza para asumir el papel del insurrecto, pero, una vez termina el espectáculo, se quita la máscara y vuelve a ser el hombre de siempre, aquel que pide a gritos un espacio en la sociedad.

Alfredo, según las ideas de Fanon, se comporta según los parámetros de la sociedad que critica. Ello es evidente porque, en la escena del baile, el pintor hace gala de su superioridad, aunque después someta a la negra a la humillación. El relato, así, concluye con una nota tan amarga como la del cuento anterior: la lucha por la inserción en la ciudad exige que optemos por la eliminación como forma de supervivencia. Tal parece que en este mundo es necesario engañar a alguien para que sigamos con vida.

### 3.6. ALIENACIÓN: LA ACEPTACIÓN DEL DISCURSO RACISTA.

En la línea analítica que hemos propuesto en las últimas páginas, centrada en la reflexión sobre el racismo, resulta ineludible abordar el cuento que más parodia esta actitud. Nos referimos a “Alienación”, incluido en el volumen *Silvio en El Rosedal* (1977). Como ya apuntamos al inicio, Ribeyro va más allá de la crítica social y plantea el problema de quien se autorrechaza en nombre de una ideología. De esta manera, el autor no elude la responsabilidad de aquel que toma como cierto el discurso que se elabora en su contra. No se trata solamente de una élite segregacionista, sino también de la falta de criterio de quien no sabe oponerse a ella.

Roberto López, el protagonista de esta historia, está enamorado de Queca, una hermosa adolescente que hechiza a todos los personajes del relato. Los esfuerzos que hacen estos por llamar su atención rayan en el ridículo. Roberto participa de este ritual. Un día, tras recoger un balón que la joven no alcanzó a golpear, le escucha decir que ella “no juega con zambos”. La ofensa caló en lo más hondo, al punto de convertirlo en un ser silencioso y observador. Roberto confirmó que Queca hablaba únicamente con gente blanca. Incluso los trigueños fueron rechazados de su lado. Solo Chalo Sander, el chico de cutis sonrosado que estudiaba en un colegio de curas norteamericanos, pudo salir con ella. Este, sin embargo, fue descartado tras la llegada de Billy Mulligan, el hijo de un funcionario del consulado estadounidense.

Estos hechos convencieron a Roberto López de que era necesario “deszambarse” o “deslopizarse”. El proceso incluía teñir su pelo y plancharlo hasta hacerlo más manejable. A su vez, debía blanquear su cara y aprender inglés para estar más cerca de Queca. El idioma lo aprendió poco a poco, mientras veía películas americanas y memorizaba fragmentos de las mismas. Luego, como empleado del Bowling de Miraflores, pudo interactuar con los extranjeros que visitaban la zona, a quienes trataba con zalamería. Finalmente, se matriculó en una academia e hizo avances progresivos en el estudio de la lengua.

Junto con José María Cabanillas, otro peruano que idealizaba la cultura americana, rentó un apartamento en el que oían música de Frank Sinatra y soñaban con abandonar el

país. Esto se dio luego de un año, en el que ahorraron lo suficiente para cumplir con el objetivo. No obstante, el dinero no les alcanzó para nada. La posibilidad de conseguir un empleo era desalentadora. Un día, sin embargo, vieron la oportunidad ideal: Estados Unidos buscaba soldados para combatir en Corea. Los personajes se enlistaron y, meses después, estuvieron luchando en el frente. Cabanillas perdió un brazo y Roberto murió de un balazo en la cabeza. Queca, mientras tanto, vivía una existencia ruinoso en Kectucky, pues Billy Mulligan, superada la luna de miel, reconoció que ella no era más que una “chola de mierda”.

El profesor Óscar Osorio describe cómo “[...] la rigidez de unas jerarquías sociales, determinadas por condiciones étnicas y económicas principalmente” (2018: 84), constituyen los motivos básicos para que el personaje ribeyriano no consiga el ascenso en la escala social. Todo intento de subversión será castigado, así como toda aceptación de nuestro lugar en el mundo tendrá como recompensa una vida tranquila. De sus palabras se desprende una idea que desarrollaremos aquí, y es que las rasgos corporales de Roberto López, más que características esenciales de su raza, son elementos fundadores de su discriminación.

Osorio plantea que el anhelo de promoción del personaje “[...] lo alejó de sí mismo y le produjo una crisis de identidad de la que no se recuperó” (2018: 85).<sup>16</sup> Antes de que ello suceda el personaje asume libremente una transformación que no solo falseará sus rasgos físicos, sino que tocará otras esferas de su ser: la social y la espiritual. Esta última tiene como evidencia el instante en que el personaje se siente a salvo en el apartamento que ha adecuado según su idea de Arcadia: un espacio americanizado en el que nada le recuerda su raza y su origen. No obstante, este refugio hace parte de un mundo mucho más amplio, por lo que, una vez enfrentado a los otros, tendrá que asumir las sanciones que derivan de su desnaturalización.

El complejo de inferioridad del personaje se hace evidente desde las primeras líneas. El narrador lo ubica en el terreno de los espectadores: Roberto *ve* a los jóvenes que juegan fútbol, *ve* a Queca mientras se divierte con los demás, *ve* a los pretendientes de la muchacha.

---

<sup>16</sup> Los interesados pueden consultar el artículo “Ribeyro, tejido social y visión de mundo”, incluido en *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana* (2018). El libro fue publicado en Cali, Colombia, por el Programa editorial de la Universidad del Valle.

La exclusión está dada por el hecho de que no tiene posibilidades de vincularse. El suyo es un rol secundario. Por ello, y luego del rechazo, se convence de que solo existe una manera de pertenecer al grupo: siendo blanco. Ahora bien, no se trata de cualquier tipo de blanco, sino uno americano, pues, una vez más, los criterios con los que se mide el grado de civilización están marcados por la sujeción a lo extranjero. Cuanto más cerca estemos de otras culturas, más lejos estaremos de la barbarie latinoamericana. El narrador afirma que

toda su tarea en los años que lo conocí consistió en deslopizarse y deszambarse lo más pronto posible y en americanizarse antes de que le cayera el huaico y lo convirtiera para siempre, digamos, en un portero de banco o en un chofer de colectivo. Tuvo que empezar por matar al peruano que había en él y por coger algo de cada gringo que conoció. Con el botín se compuso una nueva persona, un ser hecho de retazos, que no era ni zambo ni gringo, el resultado de un cruce contra natura, algo que su vehemencia hizo derivar, para su desgracia, de sueño rosado a pesadilla infernal. (Ribeyro, 1994: 452)

Tal pesadilla está marcada por la desnaturalización. Roberto considera que blanquearse equivale a conjurar el rechazo. El hombre blanco es feliz, piensa. Por ello decide acabar con el zambo que hay en él. Este, sin embargo, no es más que un paso previo, pues luego tendrá que liquidar al peruano. La suya es una situación dolorosa, dado que la segregación que desea revertir es doble. Ello lo ubica en el mismo margen en el que se encuentran los personajes antes comentados. Hablamos de esa zona gris en la que no es posible ser de ninguna parte, hecho que corroboramos cuando el personaje decide rentar un apartamento con su amigo. En ese hogar común, en el que se habla inglés y se oye música de Frank Sinatra, se construye un espacio en el que el personaje se refugia de las exclusiones del medio. La de ellos es una burbuja que alienta los deseos de fuga. Afuera está ese mundo en el que los vecinos y los jefes se burlan de sus ilusiones, esa ciudad cuyo único oasis es el Bowling de Miraflores y los cines americanos, lugares en los que Estados Unidos parece más cerca.

Osorio agrega que la hostilidad del medio no le permite pensar que “[...] este fenómeno de alienación con la cultura estadounidense es universal” (2018: 86). Es esa fascinación la que lo lleva a pensar que la limpieza de la piel nos eleva dentro de la pirámide humana. Si bien existen razones en el universo del relato para que acepte tal argumento, lo doloroso de su caso es que el ascenso es asumido como necesidad. Roberto, al igual que el

resto de la sociedad peruana, lucha contra una jerarquía que alienta los complejos de inferioridad, al tiempo que idealiza la superioridad americana.

Cuando dijimos que la raza es un elemento fundacional (y fundamental) para la discriminación, nos referíamos a que esta asigna un espacio determinado dentro de la sociedad. En este orden de ideas, y como bien refiere Osorio, la organización jerárquica peruana es tremendamente rígida e inmóvil (2018: 88), al punto de que los excluidos rara vez cuestionan el orden y se comportan según parámetros segregacionistas. Eso explica por qué Roberto trata a los clientes indígenas con fría corrección, contraria a la que demuestra con los americanos. Antes de que se empleara en el local de bolos, y luego de perder su trabajo como panadero, el narrador nos dice que “su ambición era entrar a la casa de un gringo como mayordomo, jardinero, chofer o lo que fuese” (Ribeyro, 1994: 457). El servilismo del personaje linda con la esclavitud, pero a ello lo conduce la lógica del racismo. Gracias a esta idealiza a Queca, quien, si bien es pobre, es una mujer blanca. No obstante, él sabe que su ambición debe ser mayor, y por eso, además de modificar su nombre (deja de llamarse Roberto y asume el hipocorístico anglosajón de Bobby), estudia inglés y marca distancia con su origen, convencido, como su profesor de lengua, de que ello revela “un franco deseo de superación” (1994: 458).

Una vez llega a Estados Unidos, Roberto comprendió que su anhelo de inserción era imposible, pues, ubicado en la Gran Manzana, corroboró que allí [...] se habían dado cita todos los López y Cabanillas del mundo” (1994: 459), aquellos que no solo querían aniquilar su pasado y su raza, sino también, a esos “horribles asiáticos” que se enfrentaban a los “rubios norteamericanos”. El discurso caricaturesco con el que se representa al enemigo es aceptado por Roberto, quien, vestido de uniforme militar, rompe definitivamente los lazos que lo unen con su país. No obstante, este remanente de felicidad fue efímero. El personaje no pudo comprender que, como caído en combate, no abandonaría nunca su condición de ciudadano del montón. Roberto pasó de ser un zambo peruano a ser un extranjero muerto. En ambos casos, se encuentra excluido del centro. Ni su conocimiento del inglés ni su determinación de participar en la guerra lograron sacarlo del margen. El agravante es mayor si consideramos

que, a pesar de su sacrificio, nunca superó su condición de anónimo. El sueño americano de la igualdad y la libertad no tuvieron efecto en él.

La sujeción a una cultura ajena, y la aceptación de una ideología segregacionista, determinaron la muerte del personaje. Todo indica que, en los caracteres hasta ahora analizados, hay un afán de autodestrucción. Fernando Pasamano, en “El banquete”, no quiere ser un simple terrateniente; Luciano, en “Las botellas y los hombres”, no quiere ser pobre; Alfredo, el rebelde protagonista de “De color modesto”, no quiere ser el rechazado de todas las fiestas; y Roberto, el personaje central de este comentario, no quiere ser negro. Todos ellos, en últimas, mantienen una lucha contra el orden social. Al reconocerse fuera de este, terminan oponiéndose a ellos mismos y no al poder imperante. El combate termina por aniquilar sus identidades. Así, la derrota que sufren está signada por la imposibilidad de ser otro, y también, por el rechazo que sienten hacia ellos mismos.

Ese es también el caso de Queca, sintomático dentro del complejo de inferioridad peruana. Su realización en un mundo civilizado es ilusoria, pues, una vez allí, se hace consciente de su otredad. Billy Mulligan la golpea y le recuerda que es una “chola de mierda”. Esta escena se corresponde con el rechazo inicial de Roberto y corrobora que la sociedad a la que pertenece es vertical y excluyente. Hay un orden que impide la realización personal. Las condiciones étnicas obligan a los personajes a suscribirse en los márgenes. Quienes se rebelan contra esas normas reconocen que hay unos límites infranqueables. En su afán de inserción, estos personajes caen en una zona gris que desdibuja su identidad.

En este relato, los roles sociales están determinados desde la cuna. Los personajes secundarios (el panadero, el dueño de la pulpería, la madre de Roberto) se mantienen a salvo de la frustración porque no plantean ningún combate contra el discurso hegemónico. En cierta medida, han cultivado su propio jardín. Saben que luchar contra los poderes establecidos no deja de ser una quimera, pues la jerarquía racial sigue siendo un sustrato colonialista. Si bien esta sentencia alienta la sublevación, también es cierto que genera consecuencias negativas. En algunos casos es la marginalidad; en otros, el reconocimiento de nuestra cobardía; y en este caso, la muerte.

### 3.7. POR LAS AZOTEAS: LA FANTASÍA COMO MARGINALIDAD.

Escrito en Berlín en 1958, e incluido en *Las botellas y los hombres*, este relato cuenta la historia del narrador, un hombre que rememora un fragmento de su niñez. A los diez años, dice, era el monarca de las azoteas, ese espacio al que suelen arrojarse los objetos que ya no sirven. Allí acumuló desperdicios y se movía con total libertad. Un día, mientras recorría las terrazas vecinas, divisó a un hombre tumbado sobre una perezosa. El “poder” que el niño creía tener sobre ese mundo de objetos destruidos se vino abajo. El intruso, que lucía una barba descuidada, se quejaba del sol y parecía olvidado por todos. Cuando lograron establecer un contacto, el hombre le dijo al pequeño que todo lo que había en la azotea no servía para nada.

El hombre solía contar historias extrañas, como aquella en la que un imitador de circo llamado Max animaba al público con la representación de un avestruz. La gente lo aplaudía, aunque él se sentía infeliz. Cuando ya estaba a punto de morir, el hombre llamó a sus amigos para decirles que él nunca intentó imitar a un avestruz, sino a un canario. El carácter de todos los relatos era el mismo: tenían el signo común de la derrota, del fracaso de alguien no lograba ser comprendido.

El hombre y el niño solían entretenerse con la invención de fantasías, como la confección de un paraguas gigante que protegiera a la ciudad del verano. A su vez, el hombre alentaba y aplaudía las mentiras del menor, incluso reía con ellas. Este, por su parte, se sentía más a gusto allí que en su casa, lugar en el que debía seguir unas normas rígidas.

Cuando las vacaciones estaban por terminar, la amistad entre los personajes ya se había consolidado. El hombre, sin embargo, sabía que el menor volvería al colegio y se olvidaría de él. Por eso le regaló un libro, para que recordara siempre ese inolvidable verano. La madre del joven, al enterarse, tiró el presente a la basura. Pasado el tiempo, y con la llegada del otoño, el menor quiso volver a visitar a su amigo, convencido de que él estaría allí, feliz, porque ya no estaba el sol que lo atormentaba. Cuando llegó hasta el lugar encontró todo vacío. En la casa del hombre, un grupo de personas vestidas de luto lo despedían.

En *La dimensión espacial dentro de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, Aurora Arselles-Lazo comenta este relato e identifica en él un paso traumático de la infancia a la madurez, en la medida en que asumimos el desencanto de la realidad y reconocemos el dominio de la mentalidad burguesa. La autora añade que el deseo de libertad y el rechazo por los comportamientos rutinarios empujan al niño a crear “[...] un mundo paralelo que le sirve para alejarse de estas convenciones inalterables” (2015: 148). La fantasía, así, se erige como una fortaleza en la que es posible una vida acorde con nuestras propias normas, aunque en ella nos encontraremos en la más absoluta soledad.

El hombre del relato, si bien alienta las mentiras del niño, le advierte cada tanto sobre la crudeza de la vida. De allí que Arselles-Lázaro lo conceptualice más como un amigo guía o un sabio que alerta al narrador sobre “[...] la indiferencia ante el dolor humano de la nueva época” (2015: 149), en la que los hombres y las cosas son arrojados a la intemperie cuando estos no contribuyen al desarrollo económico y la modernización colectiva. El relato, según esta línea argumental, exploraría el carácter efímero del ser humano en comparación con la caducidad de los objetos. Cuando el hombre le dice al narrador que él no es más que “un trasto” (1994: 166), pone de relieve que, así como existe un lugar de la casa al que suelen arrojarse las cosas, así la sociedad prescinde de todo aquel que, según sus convenciones, ya no es útil para nadie. Aquí los criterios de exclusión están regidos por la sanidad y la capacidad para generar riquezas. El padre del narrador le dice al niño que su amigo está marcado, expresión que cobra sentido cuando, al final del relato, vemos que el menor encuentra en la terraza una escupidera, hecho que constata que el hombre padecía tuberculosis.

Güich y Susti secundan esta lectura, pero añaden que el tema del relato no se centra exclusivamente en el paso traumático de una edad a otra, sino en la conceptualización de la casa y la azotea, entendidas, respectivamente, como los espacios del orden y el caos. El narrador niño, según los críticos, crea en la azotea un estado imaginario en el que posee absoluto dominio político (Güich y Susti, 2016: 36). La irrupción del menor en ese no-lugar invierte el orden del mundo. Ya no es él quien debe cumplir las normas, sino aquel que las dicta y las impone. La aparición del hombre le hace pensar en un enemigo, pero, cuando este



exacerba su imaginación, el niño afianza su identidad en el terreno de la fantasía. La realidad, así, deviene en un hecho dicotómico, pues, para el menor, cobra más sentido el mundo fabuloso de la azotea que el rígido espacio del hogar.

Güich y Susti añaden que la casa se erige aquí como un “[...] espacio que anula al sujeto”, en tanto que la azotea es una suerte de “[...] paraíso que, por algunas horas, lo redime de las obligaciones y mandatos” (2016: 37). En dicho lugar habita un hombre que funge como figura marginal, por lo que el menor no sabe cómo entenderlo dentro de los cánones del mundo adulto. Se trata de un mayor que no da órdenes, sino de un personaje que se equipara con un trasto porque ha reconocido la frontera que lo separa de los demás. Por ello, podríamos decir que se trata de un individuo cosificado, pero también, de un hombre que no secunda el discurso de la utilidad. Solo el niño puede otorgarle un hálito de compasión, la cual resulta compensada por la fantasiosa complicidad que surge entre ellos:

a partir de entonces iba a visitar todas las mañanas al hombre de la perezosa. Abandonando mi reserva, comencé a abrumarlo con toda clase de mentiras e invenciones. Él me escuchaba con atención, me interrumpía sólo para darme crédito y alentaba con pasión todas mis fantasías. La sombrilla había dejado de preocuparnos y ahora ideábamos unos zapatos para andar sobre el mar, unos patines para aligerar la fatiga de las tortugas. (Ribeyro, 1994: 165-166)

Hombre y niño se dan cita durante las vacaciones. Ese tiempo de ocio sirve para que el menor abandone la vida rígida del colegio y el hogar. De las preguntas iniciales del menor, quien inquiere al tuberculoso por su oficio y su profesión (y que, por ello mismo, revela el peso del discurso de las sociedades modernas en torno a nuestro lugar en el aparato productivo), pasamos a una amistad en la que lo realmente válido es el carácter de las narraciones que se refieren mutuamente. El hombre porfía en las historias que resultan extrañas, pero que, bien vistas, son parábolas que trataban de advertir al narrador sobre la rudeza de la vida. Una de ellas tiene un tono autorreferencial:

yo soy como ese hombre que después de diez años de muerto resucitó y regresó a su casa envuelto en su mortaja. Al principio, sus familiares se asustaron y huyeron de él. Luego se hicieron los que no lo reconocían. Luego lo admitieron pero haciéndole ver que ya no tenía sitio en la mesa ni lecho donde dormir. Luego lo expulsaron al jardín, después al camino, después al otro lado de la ciudad. Pero como el hombre siempre tendía a regresar, todos se pusieron de acuerdo y lo asesinaron. (1994: 166)

El tuberculoso es ese muerto al que la sociedad le impide el regreso. Su insistencia por lograr un espacio es evidente. El hombre sabe que será rechazado, sin embargo, quiere demostrar que aún hay en él rastros de humanidad. Tal exclusión, aprobada por aquellos que se autodefinen como sanos, corrobora el ejercicio de la otredad del que hemos hablado. El hombre es un apestado y, como tal, debe asumir su lugar en la periferia. En los límites del hogar, esta se ubica en el mismo espacio al que van a parar los trastos. Si en el análisis de “Interior ‘L’” creímos adivinar cierta deuda del autor con Franz Kafka, en la escena en la que el colchonero ve en el cuerpo de su hija una posibilidad económica, aquí confirmaríamos la influencia del escritor checo, que no solo es evidente en términos argumentales, sino, sobre todo, en concepciones de mundo.<sup>17</sup> Así como Gregorio Samsa fue confinado en su cuarto porque ya no le era útil ni a sus padres ni a la empresa, aquí el hombre es expulsado a la azotea, lugar al que debe resignarse porque ya no hace parte de los sanos. El suyo, ahora, es el espacio que ocupan las cosas, aquel en el que *utilidad* y *duración* son conceptos que parecen aplicarse también a los humanos.

A pesar de esta segregación, el niño ve en el hombre un escape del mundo de la casa. En ella, las cosas son impermeables a la fantasía. Por el contrario, los objetos que acumula en la azotea son susceptibles de resignificación. El pequeño los dota de vida gracias a su palabra, y, en este proceso, participa su amigo. Así, ellos trazan los límites de un universo en el que se oponen dos espacios simbólicos: la normatividad y la fantasía, pero también, la salud y la enfermedad. En la azotea hay lugar incluso para la literatura, pues el regalo del tuberculoso es un estímulo para la imaginación del pequeño.

No obstante, el hombre no se hace ilusiones. Por ello le recuerda al narrador que “pronto terminarán las vacaciones” (Ribeyro, 1994: 167), lo que indica que ellos dejarán de verse. El niño tendrá que volver al mundo de los bajos, es decir, al mundo desangelado de las reglas, del orden y las restricciones. Es allí cuando decide darle un libro, consciente de que este significará el vínculo que habrá de unirlos más allá de la muerte:

---

<sup>17</sup> Uno de los aforismos incluidos en los *Dichos de Luder* alude a tal magisterio. Nos referimos a la máxima 9, en la que el personaje, Alter ego del escritor peruano, reconoce que lee a Kafka porque en él afila la punta gastada de su espíritu (Ribeyro, 2018: 16).

—Lo leerás cuando no puedas subir. Así te acordarás de tu amigo..., de este largo verano.

Era un libro con grabados azules, donde había un personaje que se llamaba Rogelio. Mi madre lo descubrió en el velador. Yo le dije que me lo había regalado «el hombre de la perezosa». Ella indagó, averiguó y cogiendo el libro con un papel, fue corriendo a arrojarlo a la basura.

—¿Por qué no me habías dicho que hablabas con ese hombre? ¡Ya verás esta noche cuando venga tu papá! Nunca más subirás a la azotea.

Esa noche mi papá me dijo:

—Ese hombre está marcado. Te prohíbo que vuelvas a verlo. Nunca más subirás a la azotea. (1994: 167)

El niño solo vuelve a este lugar cuando su amigo ha muerto. El deceso no solo significa el fin de la infancia, como había advertido Arselles-Lazo, sino también, la muerte de ese universo paralelo en el que era posible la imaginación. En la casa, y, por extensión, en la sociedad, la fantasía es el equivalente a una enfermedad; en tanto que la azotea representa, como bien señalan Güich y Susti, “[...] una ‘utopía’ para el muchacho agobiado por los mecanismos de control” (2016: 38).

La mutilación de los sueños se erige como otro de los temas de este relato. El mundo moderno, el de las tareas escolares, riñe con la literatura. La escena en la que la madre tira el libro corrobora esta idea. El narrador de este cuento comprende que traspasar unos límites equivale a alterar el orden social, y que aquel que se atreve a tal empresa asumirá el rol de “enfermo”. La imposibilidad de asumir la existencia propia, fuera de una normativa severa, configura el fracaso y la frustración.

Aquella parábola, en la que el tuberculoso refería al menor los peligros del saber dentro de una sociedad uniformada, constata que, en este relato, la única utopía posible es la individualidad. La azotea es el espacio de la frontera, pero también de la libertad. En ella se desdibujan los límites entre el mundo de los adultos y de los niños o, si se quiere, del orden y la fantasía. No obstante, quien esté dispuesto a asumir su ejercicio, debe ser consciente de que va a enfrentarse al grupo. Esa masa gregaria, la mayoría de las veces, termina por imponer los patrones de lo válido y lo permitido, al punto de que pueden llegar a aplastarnos.

### 3.8. EL PROFESOR SUPLENTE: LA ESPERANZA DEL AZAR.

Este cuento, escrito en Amberes en 1957, e incluido en *Las botellas y los hombres*, revela que, cuando no es el racismo el que determina la marginalidad de los personajes ribeyrianos, es la mediocridad la que los empuja a situaciones risibles. Este es el caso de Matías Palomino, el protagonista de “El profesor suplente”, un hombre que no logró concluir sus estudios de Derecho y terminó convertido en cobrador.

Mientras discute con su mujer acerca de los apuros económicos, el personaje recibe la visita del doctor Valencia, un hombre atildado que estará fuera del país por unos meses. La necesidad de un docente que se encargue de su cátedra le hizo pensar en Matías, a quien define como un ser ilustrado y de calidad, idóneo para el ejercicio académico. Valencia le recuerda que será la oportunidad para vincularse con el magisterio, aun cuando el salario no es oneroso. De allí podrá saltar a la universidad y, de esa manera, dejará de ganarse la vida en un oficio tan indigno como el que ejerce.

Matías se ve comprometido sin que pueda emitir una opinión. Se encierra en su cuarto y le pide a su mujer que nadie lo interrumpa. A la mañana siguiente, vestido con su mejor terno, sale de casa y le pide a su esposa que ponga una tarjeta en la puerta, en la que pueda leerse muy claro: *Matías Palomino, profesor de historia*. Ella, mientras tanto, va de aquí para allá quitándole las pelusillas del traje.

Con la lección bien aprendida, el personaje se dirige al colegio y llega diez minutos antes de tiempo. Sin embargo, el nerviosismo y el recuerdo de que nunca pudo aprobar sus exámenes se apoderan de él. Los datos que memorizó la noche anterior empiezan a confundírsele en la mente. Llegado el momento de la clase, y ante la pregunta de un hombre que detiene su paso para saber si él es el encargado de remplazar al doctor Valencia, Matías reacciona con vehemencia y le dice que él no es más que un cobrador. De regreso a su casa, el hombre desvía el camino para hacer tiempo. Los escolares corren por el parque, y él, sentado en una banca, toma conciencia de su fracaso. Cuando divisó a su mujer en el camino, ensayó una sonrisa y le dijo que todo había salido muy bien, que todos en el colegio lo habían aplaudido. Acto seguido se puso a llorar.

Sobre este cuento, Higgins señala que “Matías está mal dotado para defenderse en una sociedad cada vez más competitiva” (1991: 44), tesis que, bien vista, resulta complaciente con el personaje. El fracaso de Matías, de acuerdo con nuestra propuesta, es personal y nada tiene que ver con su entorno. Paloma Torres secunda esta línea interpretativa al decir que “la historia de Matías Palomino se enmarca en unas determinadas condiciones sociales e históricas, pero prevalece finalmente la historia individual” (2014: 47). La española señala, en un artículo titulado “Los finales trágicos de Julio Ramón Ribeyro”,<sup>18</sup> que el personaje atraviesa “[...] una situación extraordinaria que supone una encrucijada, frente a la cual podría sorprender, evolucionar o cambiar, pero los acontecimientos le revelan finalmente la imposibilidad o inutilidad de ese esfuerzo” (2014: 46), lo cual nos permite decir que es la conciencia de sí mismo lo que determina la derrota final.

Grosso modo, podemos afirmar que el fracaso de Matías no está cifrado por el entorno sino por sus limitaciones intelectuales. Como refiere el cuento, en un momento de la historia el personaje se ve reflejado en una vidriera y reconoce en esa imagen el temor de asumir nuevos retos. Los rasgos físicos que se describen guardan estrecha relación con su poquedad. Esa autopercepción, de acuerdo con Elmore, nos sitúa ante un personaje que “[...] a través del fracaso alcanza un conocimiento de sí mismo” (2002: 103). El final de la historia, en el que Matías llora al reconocer que no ha sido capaz de asumir la labor que se le ha encomendado, corrobora que las variantes exógenas no tienen nada que ver con el desenlace, pues este no es más que la prueba fehaciente de las actitudes pasivas de quien anhela un cambio sin ser capaz de asumir riesgos.

Por incapacidad propia, Matías reprueba dos veces el examen. Las circunstancias lo obligan a tomar un empleo en el que malgasta su talento, el mismo que queda en entredicho una vez avanza la lectura. Lo más correcto sería decir que el personaje solo desea salir de la pobreza, la que disimula con atributos externos como la ropa y el rótulo que pone junto a la puerta. Matías espera superar su condición gracias a un golpe de suerte. Más que un personaje

---

<sup>18</sup> El texto aquí mencionado hace parte de un volumen titulado *Ribeyro por tiempo indefinido*, el cual fue publicado por la editorial Cátedra Vallejo en 2014. En él se compilan las apreciaciones de los asistentes al Congreso internacional realizado los días 4, 5 y 6 de junio por la Universidad Mayor de San Marcos, y que tuvo como nombre, justamente, “Ribeyro por tiempo indefinido”.

que cifre su fe en la ciencia, es alguien que confía en el azar como única posibilidad de superación.

La llegada del doctor Valencia significa ese momento. Como contracara de Matías, aquel viste un traje de cuello duro, lleva sombrero, usa bastón y pasará unos meses fuera del país. La caricaturización de su éxito contrasta con la pobre comida que el protagonista pone en la mesa. Minutos antes, discutía con su mujer sobre el alza en los precios de las tarifas. Dicha escena remarca las diferencias entre Valencia y el cobrador, pues, mientras que el primero parte del lugar a bordo de un taxi, el segundo se queja del precio del transporte urbano.

Una vez aceptado el cargo de profesor suplente, que, dicho sea de paso, se impuso sobre Matías sin que este tuviera tiempo de rechistar, comprobamos que el personaje no es capaz de asumir la responsabilidad que le asignaron. Si bien antes de su primera cátedra se quejaba constantemente de las privaciones, luego vemos que se muestra incapaz de asumir retos. Frente al colegio en el que trabaja el doctor, se convence de que no puede hacer parte de ninguna institución. Ello sucede porque el personaje, según el narrador, siempre ha elaborado excusas para justificar su incapacidad:

él siempre achacó sus fracasos académicos a la malevolencia del jurado y a esa especie de amnesia repentina que lo asaltaba sin remisión cada vez que tenía que poner en evidencia sus conocimientos. Pero si no había podido optar al título de abogado, había elegido la prosa y el corbatín del notario: si no por ciencia, al menos por apariencia, quedaba siempre dentro de los límites de la profesión. (Ribeyro, 1994: 174)

Matías cree que la apariencia externa lo inscribe dentro de la élite. No obstante, cuando se vio reflejado en una vidriera, reconoció en ese brillo a un hombre sin confianza. Dicho desdoblamiento lo puso frente a sus temores. Podríamos pensar que Matías vio allí esa capacidad innata para culpar a los demás de sus propias desgracias.

Incluso cuando hay influencias a su favor, es el personaje el que renuncia al futuro. La intervención del doctor Valencia resulta insuficiente ante sus propios esfuerzos. Ello es evidente cuando recordamos que el personaje suspendió dos veces el examen para graduarse como abogado. Doce años después, dice el narrador, no ha vuelto a documentarse en su

materia. Desde entonces su vida ha sido siempre la misma, y esto explica que las presiones del medio lo convierten en un ser asustadizo. Basta recordar aquella escena en la que Matías “se percató que el portero no le quitaba el ojo de encima” para corroborar que esa “mirada, viniendo de un hombre uniformado, despertó en su conciencia de pequeño contribuyente tenebrosas asociaciones y, sin poder evitarlo, prosiguió su marcha hasta la esquina opuesta” (1994: 175). Matías rehúye la autoridad y la institución porque siente que estas revelarán su poquedad. Los uniformes y los establecimientos públicos le recuerdan que no hay un documento que lo avale como abogado. Detrás de ello late el temor de un hombre que teme ser descubierto en su mediocridad.

Como hemos visto, Matías se siente inseguro dentro de una sociedad competitiva. Se trata de un hombre incapaz para la lucha. Cuando afirma que él no es docente sino cobrador,<sup>19</sup> asume su lugar en el mundo: siempre será un personaje de segundo nivel. Antes de la escena del llanto, el personaje va de un lado a otro. La escena parece recrear el estado anímico de quien busca infructuosamente su identidad. Esa ruta dispar que emprende hacia su casa revela el sinsentido de su existencia. Incluso, en la derrota, conserva las apariencias y afirma que su cátedra ha sido un éxito, pues alberga la esperanza de que, sino en la realidad, al menos en su discurso pueda ser un hombre de valía. Ello evidencia esa actitud que hemos rastreado en otros relatos, y que tiene como eje la autopercepción de un hombre que desdibuja la realidad y crea una nueva a partir de sus propios anhelos.

El contraste entre la incapacidad para asumir retos y el caudal de ilusiones marcan la ironía del texto. El discurso oficial queda relegado a un segundo plano una vez el personaje reconoce que su inclusión dentro de los límites estamentales le será negada. En este punto, es necesario recordar el pasaje en el que el narrador nos dice que a Matías

la realidad se le escapaba por todas las fisuras de su imaginación. Pensaba que algún día sería millonario por un golpe de azar. Solamente cuando llegó a la quinta y vio

---

<sup>19</sup> En una carta dirigida al crítico Wolfgang A. Luchting, quien, para la época, escribió un ensayo sobre la cuentística de Ribeyro, el peruano menciona a su personaje y aclara algo que resulta de vital importancia para nuestro análisis: “He corregido algunos errores insignificantes: el protagonista de “El profesor suplente” no es vendedor sino cobrador. Esto tiene cierta importancia, pues un vendedor está social y económicamente mejor situado que un profesor de colegio, no así un cobrador. De allí que para Palomino pasar de cobrador a profesor es una promoción”. La carta, escrita en París el 21 de marzo de 1968, está incluida en el volumen *Cartas a Luchting*, editado en 2016 por la Universidad Veracruzana.

que su mujer lo esperaba en la puerta del departamento, con el delantal amarrado a su cintura, tomó conciencia de su enorme frustración. (1994: 176).

La oposición entre la hipotética fortuna y el mandil de la mujer recrean ese mundo alterno que forjan los personajes para resguardarse del fracaso. En el relato que nos ocupa, siempre hay un hecho externo que lo aterriza en la realidad. Cuando no es una campana, es un guardia que se ubica a la entrada del colegio y parece indicarle que allí no hay lugar para él. En cada caso, sin embargo, es evidente que algo le recuerda al personaje que, paralela a la imagen que se ha forjado de sí mismo, anida la certeza de que todos sus males radican en su incapacidad para asumir la vida. Es el propio Matías el que reconoce que no tiene los méritos suficientes para ser profesor. La lucha entre lo que somos y lo que deseamos ser emerge una vez más en la cuentística ribeyriana.

Paloma Torres, al analizar los finales ribeyrianos en los que el personaje toma conciencia de sí, afirma que el autor “[...] reserva el cierre para atender a sus consecuencias en la interioridad del personaje” (2019: 76). En este orden de ideas, el fracaso de Matías, como resultado de una injusticia perpetrada por los otros, es, en realidad, un mecanismo de defensa que le resulta útil para no reconocer un hecho más doloroso: él no está a la altura de la vida. Cuando el doctor Valencia lo llena de elogios y le dice que él es el hombre indicado para remplazarlo, Matías brinda a solas y reconoce que alguien de su calidad “no podía quedar sepultado en el olvido” (Ribeyro, 1994: 173). La oportunidad que tanto ha pedido le ha sido otorgada, pero, ante ella, tendrá que asumir que no posee el valor suficiente para enfrentarse a su ser. La lucha, aquí, no es contra una sociedad excluyente, sino contra nuestra esencia. Las únicas armas que el personaje esgrime son su traje y un corbatín que ha llevado para disimular su fracaso. Lo ornamental, finalmente, revela su peso, y Matías termina inmerso en un espiral en el que las mentiras compensan una vida marcada por la confianza en un golpe de suerte. La esperanza en el azar es lo único que le queda a un hombre que siempre culpa a los demás de sus tropiezos. Si esta llega, nada cambiará en absoluto, pues Matías ha demostrado que no está preparado para asumir ningún reto. Matías, en síntesis, no es más que un suplente.



### 3.9. AL PIE DEL ACANTILADO: EL CONFLICTO ENTRE INVASORES Y PROPIETARIOS.

Un día se me ocurrió bajar a la playa por una de esas quebradas que hay cerca de mi casa y me encontré con un viejo pescador que estaba sentado en la orilla y conversé con él, y me dijo su historia a grandes rasgos: que había tenido un hijo que murió ahogado, que otro se había fugado, que antes eso era una pequeña barriada con establecimientos de baños, que todo había sido demolido... Me impresionó mucho su relato, simple y desgarrado, pero más me impresionó una planta que crecía en medio de ese paisaje árido y pedregoso. Crecía tenazmente, pese a todo, y me pareció de pronto que era la vida de ese pescador... Durante meses estuve indagando en el nombre de esa planta, y solo cuando lo descubrí comencé a escribir el cuento.

“Ribeyro, la anticipada nostalgia”. Entrevista con César Calvo (1971). Tomado de *Las respuestas del mudo*.

En las siguientes páginas nos detendremos en los relatos de *Tres historias sublevantes* (1964), un libro en el que los personajes muestran un carácter rebelde ante las injusticias del medio. Ubicados en la costa limeña, la sierra y la selva, estos cuentos revelan que, aun cuando las estructuras del poder seguían siendo las mismas, alentaba la conciencia de que estas eran lesivas para todos. Ello no indica que desviaremos la línea argumentativa propuesta en este capítulo, pues continuaremos en la exploración de ese discurso que delimita la existencia del otro para la élite imperante.

En el primer relato del volumen, “Al pie del acantilado”, papá Leandro busca un lugar cerca de la playa para construir su casa. En el terreno elegido crece la higuierilla, una planta áspera que representa el carácter del personaje. La tenacidad del hombre es secundada por Pepe, uno de sus hijos, con quien se mete al mar en busca de sustento. Su otro hijo, Toribio, desea trabajar en la ciudad.

Con el paso del tiempo, los personajes realizan mejoras en la casa. Pronto limpian la playa y cobran el paso a los bañistas. Además, instalan parasoles para los visitantes. El progreso económico, si bien es relativo, también es evidente. No obstante, y mientras planean otras alternativas de negocio, Pepe muere ahogado. Papá Leandro cae en depresión. Sin embargo, reconoce que “el mar da y quita”. Continúa trabajando en el acantilado, en el que ya se han instalado otras familias que lo acompañan a él y a Samuel, un hombre taciturno que constituye su única amistad.

Cuando los habitantes de la zona ya son un grupo, la municipalidad expone sus planes para hacer de la playa un nuevo establecimiento de baños. Papá Leandro buscó la ayuda de un abogado. Este perdió el juicio y los dejó a todos a cargo de su suerte. Los vecinos vieron cómo sus casas terminaron siendo derribadas. Algunos de ellos aceptaron la propuesta del juez de marcharse a la Pampa de Comas a cambio de dinero. Solo Leandro se mantuvo en contra de los hombres que querían derribar lo que él había construido en siete años. Al verse perdido, se marchó de allí y se reencontró con Toribio, el hijo que había huido a la ciudad. Este, junto con su mujer embarazada, ve pronto un terreno en el que crece la higuera. Padre e hijo inician la construcción de una nueva casa.

Cimentar un lugar propio, fuera de los límites de la ciudad, es el tema de este relato. La identificación de Leandro con la higuera se basa en que “ella no pide favores a nadie, pide tan sólo un pedazo de espacio para sobrevivir” (Ribeyro, 1994: 207). Esta declaración de principios resume el único propósito que alienta al protagonista: la realización personal al margen de la urbe. Este anhelo, sin embargo, se verá truncado por dos hechos fundamentales: la falta de recursos económicos y la ausencia de servicios básicos. Ello lo conducirá al único fin posible: la absorción de su mundo por parte de la ciudad.

Leandro se asienta en un desierto en el que crece la higuera. Su filiación con dicha maleza se basa en su carácter salvaje. Al inicio del cuento, cuando el personaje funda un nuevo espacio, y al cierre del mismo, cuando tiene que irrumpir en otro terreno, el narrador hace énfasis en las características invasivas de la planta. Güich y Susti interpretan la higuera como una realidad *a priori*, es decir, como un símbolo que refiere “[...] un tiempo mítico que excede los límites del tiempo histórico, un “estar allí” que se extiende más allá de

las condiciones sociales del presente” (2016: 24). En este orden de ideas, el personaje y la maleza representan esa capacidad para sobrevivir en un espacio agreste. Leandro y la higuera siempre estarán allí, incluso antes de la existencia misma de ciudad. Su lugar dentro de la urbe, tanto para el personaje como para la planta, es el de los intersticios, el de los márgenes.

Leandro toma posesión de la tierra en favor de su familia y en procura de un sustento. A pesar de sus desventajas, realiza avances significativos en la construcción. El personaje refiere que “[...] al año ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías” (Ribeyro, 1994: 208). Para Leandro, tal hazaña lo aleja de la actitud servil de los perros, quienes, al igual que muchas personas “[...] necesitan de un amo para poder vivir” (Ribeyro, 1994: 209), comportamiento que rechaza por considerarlo humillante.

El personaje adecúa el terreno que ha invadido. Su afán industrioso lo lleva a criticar a su hijo Toribio, quien solo tenía ojos para la ciudad y se dejaba vislumbrar por las fruslerías que venían de allí. Tal actitud, sin embargo, resulta un tanto paradójica, pues si bien el centro representa el imperio de la ley y el sometimiento a un empleo, Leandro actúa bajo la misma lógica. Así como la ciudad crece a pasos agigantados, así también lo hace su pequeño mundo. El narrador describe cómo la casa inicial fue equipada con puertas y ventanas una vez la playa ganó el reconocimiento de los bañistas. De hecho, el empeño de Pepe por hacer de ese lugar el más limpio de toda la costa propició su muerte. El personaje pierde la vida por un afán de lucro. El padre, mientras tanto, porfía en su discusión con Toribio en cuanto a las desventajas de la ciudad, sin ver que él es el artífice de un espacio construido bajo la misma lógica. Por ello, resulta llamativo que ese invasor que solo pedía un espacio para sobrevivir se asuma, a mitad del relato, como un propietario:

[...] me gustaba mi casa y mi pedazo de mar. Miraba la barrera, miraba el cobertizo de estera, miraba todo lo que habían hecho mis manos o las manos de mi gente y me decía: «Esto es mío. Aquí he sufrido. Aquí debo morir». (1994: 219-220)

La conciencia de que los nuevos vecinos son *su* gente hace que Leandro asuma el rol de fundador, de potentado y de ley, títulos que el poder no le reconoce. Incluso, es él quien los defiende ante la llegada de las autoridades. De esa manera, deja de ser un hombre

preocupado por su bienestar y se convierte en la voz oficial de los invasores. Sus intereses ya no son individuales sino colectivos, y, por ello, ya no habla como aquel que solo quiere un lugar, sino como el representante de una comunidad. Esa conciencia lo lleva a contratar a un abogado para que los defienda ante la justicia, y, con esta acción, reconoce la existencia de una estructura judicial. No obstante, en esa lucha contra la municipalidad, Leandro *es* el invasor. Poco importan las mejoras que hayan hecho en el acantilado: la lógica capitalista, en la que también participa, indica que el lugar ha de ser devorado por un emporio más grande:

—Aquí hay una equivocación —dije—. Nosotros vivimos en tierras del Estado. Nuestro abogado dice que de aquí nadie puede sacarnos.

—Justamente —dijo el juez—. Los sacamos porque viven en tierras del Estado. (1994: 221)

Leandro se ve absorbido por una sociedad enorme en comparación con la que él ha fundado. En esa lucha contra el poder toma conciencia de la desigualdad del combate. El afán de construir un espacio al margen de la ciudad resultó infructuoso. Leandro debe elegir entre la aniquilación o a la aceptación de unas reglas. Estas, sin embargo, le resultan chocantes, pues a causa de ellas Samuel, su único amigo, terminó preso. Leandro se opone a la autoridad al señalar que su amigo valía más por los servicios prestados a la comunidad que por su comportamiento ante la justicia. Bajo ese argumento, que pretende humanizar al delincuente, late la certeza de que Leandro ya piensa como el centro que rechaza, pues este también valora a los hombres por su capacidad de producción. Leandro, incluso, refuta la lógica jurídica y se piensa como juez natural de Samuel. En este orden de ideas, rechaza un poder legal para instaurar otro: el suyo. Este argumento es el que esgrime para imponerse ante la destrucción del mundo del acantilado: “De aquí no pasarán. Todos saben muy bien que ésta es mi casa, que ésta es mi playa, que éste es mi mar, que yo y mis hijos lo hemos limpiado todo. Aquí vivo desde hace siete años” (1994: 224). No obstante, la ciudad, que siempre aparece representada por un juez o un policía (es decir, por una estructura legal), se expande sin que ello implique la inserción de los marginales. La urbe invadida, como bien señalan Güich y Sustí, terminó siendo la invasora (cfr. 2016: 29).

Tal hecho resulta doloroso para el personaje, quien concibe la playa no como un espacio de explotación sino como un lugar de identidad. Para él, ocupar el acantilado es dotarlo de significado. Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, afirma que los lugares son, ante todo, “[...] historias fragmentarias y replegadas”, como también, espacios que “[...] permanecen en estado de jeroglífico” y merecen, por ello, una interpretación. (1996: 121). En ese orden de ideas, la casa que ha construido deviene en refugio, por lo que arrasarlo equivale a destruir su historia. La modernización despoja de sentido los espacios en pro del bienestar material. No se trata de que en el acantilado se haya erigido un mundo paralelo, sino que este representa una sociedad.

El acantilado, además, cobra sentido en la medida en que *su* tiempo y *su* espacio se aúnan en Leandro. Como afirman Güich y Susti, tras la muerte de Pepe, este lugar forma parte “[...] de la subjetividad de los personajes, es decir, ha sido incorporado no solo como práctica sino también como experiencia afectiva” (2016: 27). El acantilado es la casa, pero también el lugar en el que ha muerto aquel que secundaba los proyectos del padre. Tal consideración, no obstante, carece de sentido para el poder, pues, como bien menciona el narrador, muchas playas habían sido arrasadas con anterioridad, lo que significa que la práctica de demoler las barriadas es propia de la civilización. Esta no solo desdibuja el espacio, sino que elimina la crónica humana que hay en ellas.

Si bien esta es la interpretación que dan Güich y Susti, podríamos complementarla con el argumento que abordamos en líneas anteriores: el acantilado, para Leandro, no solo genera identificación, sino que ratifica su conciencia de propietario. Esta, sin embargo, se viene a pique cuando los vecinos aceptan la propuesta de trasladarse a la Pampa de Comas. La capitulación colectiva despoja al personaje de su autoridad. Los vecinos no reconocen en él a un superior. Ello contrasta con la actitud que toman los despojados ante el juez que se apersona del desahucio. Leandro comprende que los esfuerzos individuales sucumben ante el comportamiento gregario, y que, en su afán por fundar un espacio al margen de la legalidad, perdió la batalla contra la lógica expansionista.

Cuando, al final, les pide a los demolidores que acaben con su casa, estos se ríen y le dicen que lo harán al día siguiente. Ello indica que la decisión de dar fin a todo también está

determinada por el centro y no por Leandro. Él, sin embargo, conservará intacta su ambición por construir un nuevo mundo. Al final del relato, cuando, junto con su hijo, divisa un terreno en el que crece la higuera, sabe muy bien que tiene una nueva oportunidad. Delia, la mujer que acompaña a su hijo, está embarazada. Todo renace. Leandro hará otra casa, como la hizo en el acantilado, y en esa lucha será otra vez invasor. El centro expondrá razones para definir lo legal y, justamente por eso, Leandro será un eterno *outsider*. El personaje, como se colige de la lectura, hará una vez más el tránsito de la marginalidad a la fundación, y este acto le representará la posibilidad de ejercer un momentáneo dominio, de poseer un espacio en el cual ser. En esta nueva vertiente del universo ribeyriano, el personaje ya no será un sumiso que acepta la imposición del medio, sino un hombre en busca de su lugar en el mundo. Un hombre que, al oponerse a la normativa general, siempre será *el otro*.

### 3.10. EL CHACO: REBELARSE A LA AUTORIDAD GAMONAL.

En el segundo relato de *Tres historias sublevantes* se narra la historia de Sixto Molina, un minero que abandona su trabajo a causa de las complicaciones pulmonares que este le causa. Antes de ello, el narrador nos dice que muchos de sus compañeros habían fallecido por complicaciones de salud. Su padre, además, fue víctima de pulmonía por trabajar en horas de la madrugada para don Santiago, uno de los hacendados de la región.

Un día, Sixto le negó el saludo a José, el hijo de don Santiago. El joven ingeniero no soportó la ofensa ni la risa del cholo. El cruce de miradas entre los hombres se repetía cada mañana, mientras José pasaba a visitar el ganado. Sixto lo veía, no se quitaba el sombrero y se iba lanzando una risotada. Por ello, José decidió golpearlo y dejarlo tirado en el camino. La golpiza se repitió muchas veces, pero Sixto siempre aparecía en el camino y porfiaba en su ofensa.

Una piedra rodó desde un cerro hasta la casa de don Santiago causando algunos daños. Ante el reclamo del propietario, Sixto negó su participación en el hecho y le dijo, frente a mucha gente, que él no tenía autoridad sobre su persona. Don Santiago se fue de allí sin hacer nada, pues lo vio enfermo y muy cerca de la muerte. Tiempo después, una de las chozas de don Santiago resultó incendiada. Dentro de la misma había algunos carneros de calidad. El hacendado fue hasta la casa de Sixto y mató a sus vaquillas. El cholo se encontraba fuera y se enteró del hecho por sus vecinos.

Cuando llegó el tiempo de las cosechas, don Santiago contrató a muchos hombres por un sueldo miserable. Sixto se burlaba de ellos por dejarse explotar. Las críticas hicieron mella y algunos decidieron renunciar. Como respuesta, don Santiago envió a sus hombres en busca de Sixto y lo golpearon brutalmente, dejándole un brazo inhabilitado. El cholo respondió con una golpiza contra José. Ello desencadenó un chaco (una cacería) cuyo único objetivo era dar con Sixto. Todos los hombres de don Santiago participaron de la matanza, que se dio en medio de las montañas. Cuando ya Sixto había sido abatido, el narrador describe cómo la lluvia se metía por los agujeros de su cuerpo, que quedó tendido sin que nadie le diera socorro.

Una primera lectura nos diría que los poderosos detestan la insolencia y prefieren la sujeción de sus protegidos. Por momentos Sixto actúa como un valiente, aunque tiene más de temerario. Los personajes que participan del chaco, al final del cuento, se detienen a ver su figura agujereada por las balas. Ello los hace conscientes de que la subordinación, si bien es humillante, por lo menos los aleja de la muerte.

No obstante, consideramos necesario un análisis más profundo que nos permita inscribir el relato dentro de la discusión que refiere José Carlos Mariátegui. En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, el crítico asegura que el problema del indígena es económico-social y “tiene sus raíces en el régimen de la propiedad de tierra” (1979: 20). Mariátegui añade que, mientras subsista el feudalismo que mantiene a los gamonales, de nada servirán los argumentos que apelan a la raza y la cultura para explicar los motivos de la depauperación indígena.

El autor complementa dichas ideas con otras que resultan pertinentes para el análisis de este cuento. Entre ellas, podríamos citar “[...] la absorción de la propiedad indígena por el latifundismo” (1979: 23) y la excesiva influencia que tienen los gamonales sobre la ley. Estos, como figuras clave en los asuntos políticos y administrativos, resultan intocables para las normas civiles. Eso explicaría las actitudes de José, don Santiago y los hombres que tiene a su cargo. En ellos ha hecho mella la idea de que la justicia se amolda según los caprichos del hacendado. Es este quien decide sobre la vida de los demás. Incluso, tiene la potestad de acomodar la versión del crimen a su antojo. Como afirma Mariátegui, el régimen gamonal, heredero de los encomenderos españoles, no teme a la teoría administrativa porque sabe que, en la práctica, son los dueños de las tierras los que la interpretan y la adecúan.

En dicho contexto, Sixto pone en tela de juicio la idea de que hay unas normas de conducta y de respeto que los subalternos deben seguir. El relato expone una sociedad vertical en la que el dinero subordina a las minorías étnicas. A ello se suma la conciencia de que el mundo se divide en blancos y cholos. La función de estos últimos es aceptar la norma, aun cuando venga revestida de humillación. Incluso, hay rituales y maneras que deben seguirse en procura del reconocimiento de la autoridad. Entre ellos podríamos nombrar el descubrirse



la cabeza como señal de respeto. Sixto se niega a ello y desencadena la ira de José, el hijo de don Santiago. Cuando este último lo increpa, el cholo le responde en quechua. El recurso a la lengua indígena, por encima del idioma oficial, es otra señal de la rebeldía y de la conciencia de que *el otro*, el blanco, no tiene poder sobre él. Es precisamente esto lo que Sixto refiere cuando decide hablar en español:

—Usted no es mi padre —dijo—. Usted no es dios, usted no es mi patrón tampoco. ¿Por qué me viene a gritar? Yo no soy su aparcerero ni su pongo ni su hijo ni trabajo en su hacienda. No tengo nada que ver con usted. Cuando más, vecinos. (Ribeyro, 1994: 229)

El discurso de Sixto despoja a don Santiago de todo respeto. El patrón asume su rol sobre los demás, incluso sobre el rebelde, dado que su padre trabajó para su hacienda. Pero Sixto desconoce ese vínculo y ve en él a un simple vecino. La relación vertical pasa a ser una horizontal, y ello resulta ofensivo para quien siempre ha exigido la sumisión como pauta de conducta. A su vez, el hecho de que tal declaración se haya dado en medio de otras personas agranda el vejamen. Don Santiago tendrá que revalidar su posición. Para ello, cuenta con dos elementos fundamentales: el dinero y la fuerza. Esta última está representada en los hombres que tiene a su cargo.

Pero si por un lado está el dinero, por el otro está la lucha. Don Santiago necesita de los hombres para arar la tierra. A ello se opone Sixto, quien trata a los peones como ovejas. Cuando ve que estos se encuentran agotados por las labores, les dice: “ustedes tienen sangre de calandria [...] Alma de borrego tienen. Lamen la pezuña del patrón. (1994: 233). Los peones, no obstante, no se rebelan porque de ello depende su supervivencia. La sujeción económica apaga los ánimos incendiarios, aun cuando muchos oyen las palabras de Sixto, quien, como ya dijimos, se encuentra cerca de la muerte. Esta certeza hace que el personaje asuma un riesgo que para los otros es impensable: poner en juego el propio sustento. Sixto posee pocas cosas, pero se vale de ellas para tratar a don Santiago como a un igual, no como dueño. Esta es una realidad que los otros no pueden asumir. Incluso, cuando el hacendado le recuerda que su padre trabajó para él y murió por el consumo de tabaco, Sixto refuta su relato y asegura que el deceso se dio porque el hombre fue obligado a trabajar de madrugada y el frío liquidó sus pulmones. El cruce entre la versión oficial y la personal ahonda en la actitud

que Sixto ha encarnado hasta el momento: desconocer la autoridad del hacendado y cuestionar su señorío sobre el indio.

En otro momento, Mariátegui recuerda que “[...] el trabajo gratuito, y aun el trabajo forzado, sobreviven en el latifundio. (1979: 21). Esta es, justamente, la denuncia que el personaje pone de relieve. La misma no es secundada por los demás hombres, quienes se dejan comprar por la promesa de una máquina de escribir, símbolo de la modernidad que habrá de acercar a los obreros al mundo civilizado. La inserción de un medio técnico, cercano a la industrialización, representa para los pobladores una señal de que su mundo se encuentra conectado con el centro. La posibilidad de aprender la lengua del poderoso, y de comunicarse con él por medio de sus propias máquinas, es lo que convence a los peones de que la rebelión contra don Santiago es una negación del ascenso. Así como papá Leandro, en “Al pie del acantilado”, intentó convencer a los menos favorecidos de la importancia de asumirse como colectividad para luchar en contra de las fuerzas opresoras, aquí Sixto trata de imponer una visión de mundo que, si bien es mayoritaria, carece de validez por la imposición del centro.

Ese mundo del que hablamos, el indígena, es aprovechado por don Santiago cuando el dinero le resulta insuficiente. Cuando algunos peones deciden oír a Sixto y reconocen que están siendo mal pagos, el hacendado opta por darle una golpiza. La tunda le paraliza un brazo, le deja lesiones en todo el cuerpo y le hace orinar un jugo negro. La versión oficial es que ese hecho ocurrió en una parte del valle en la que había almas en pena. Estas, según los rumores de la hacienda, fueron las encargadas de ajusticiar a Sixto. La apropiación de las creencias indígenas, junto con la intervención de la iglesia para que llenara de cruces la tierra, es negada por Sixto, quien sabe que la apelación al mundo mágico de los Andes no tiene cabida cuando se comete una injusticia. No obstante, se vale de esta misma estratagema para darle su merecido a José, el hijo del hacendado. Por ello, va hasta su casa acompañado por los hermanos Pauca. Estos le dan su merecido al joven. Cuando se conoce la noticia del asalto, nadie cree en la versión de que al hijo de don Santiago también lo golpearon los malos espíritus. Ello corrobora que la tergiversación del discurso es válida solo cuando se necesita explicar un hecho por fuera de la ley, siempre y cuando la interpretación corra por cuenta de un blanco. No obstante, también podríamos decir, como refiere Mariátegui, que la acción de

Sixto tiene como base el argumento de que su pueblo no saldrá nunca de la sujeción de los hacendados, dado que “esperar la emancipación indígena de un activo cruzamiento de la raza aborígen con inmigrantes blancos es una ingenuidad antisociológica” (Mariátegui, 1979: 23).

El final del relato corrobora la visión de Ribeyro ante el anhelo de romper con un orden establecido: el personaje debe sucumbir. Sixto muere baleado porque desconoce la autoridad y pone en riesgo su vida al alentar la sublevación de los indígenas. La creación de conciencia en un mundo que se rige por la lógica del racismo y la sumisión se paga con la muerte. Sixto no quiere morir como su padre, a quien le dieron sepultura luego de que lo explotaran laboralmente y se manipularan las razones de su deceso. El personaje se vale de un último instante de rebeldía que no hace mella entre los cholos. Estos solo piensan en el sustento y en el bienestar de sus familias. El deseo de ser una voz disidente choca con el instinto de supervivencia. Sixto arriesga todo ello en pro de su dignidad. Que al final termine agujereado por las balas y traspasado por la lluvia poco importa: murió en defensa de su ideal.

Los indígenas que participaron del chaco mataron en él al único que les hablaba de una vida digna. La escena del cadáver, cubierto por las nubes que anuncian la tormenta, le permite a Higgins interpretar el final como la antesala de una sublevación (cfr. Higgins, 1991: 82), idea que cobra sentido cuando recordamos que Manuel González Prada, citado por Mariátegui, advierte que la “[...] condición del indígena puede mejorar de dos maneras: o el corazón de los opresores se conduce al extremo de reconocer el derecho de los oprimidos, o el ánimo de los oprimidos adquiere la virilidad suficiente para escarmentar a los opresores” (González Prada en Mariátegui, 1979: 24). La primera opción no resulta posible dentro del universo ribeyriano, pues, a lo largo de este capítulo, hemos insistido en el carácter vertical de una sociedad que impide las posibilidades de ascenso. La segunda opción es la que recrea el escritor por medio de Sixto. Nosotros, como lectores, solo sabemos que su muerte se dio en un valle en el que habitan los espíritus de los indígenas, razón por la cual los participantes del chaco huyeron despavoridos. Ello revela que, probablemente, los asesinos de Sixto no solo tienen muy presente la mentalidad heredada de sus ancestros, sino la actitud dócil inculcada por sus patronos. En ese orden de ideas, la rebelión nunca será posible.

### 3.11. FÉNIX: LA VIOLENCIA COMO FORMA DE DOMINACIÓN.

Escrito en París, en 1962, “Fénix” es el único relato del autor que tiene como escenario la selva peruana. En él, seis personajes exponen sus monólogos en torno a un circo ambulante. Dicha técnica, en palabras de González Montes, posibilita la recreación de unos “[...] personajes que participan de una historia común, en un escenario que comparten y por ello asumen el rol de ofrecer, de modo sucesivo, y siempre en primera persona, su versión sobre lo que están viviendo” (2020: 52). Los protagonistas son Fénix, Irma, Marcial Chacón, el enano Max, el teniente Sordi y Eusebio. A ellos podríamos agregar uno más: el oso Kong, el animal que se bate en duelo con Fénix, un fortachón capaz de derribar a una bestia de un solo puñetazo.

Marcial Chacón es el dueño del espectáculo. Su trato hacia los demás es lamentable: abusa sexualmente de Irma cuando lo desea, pateo al oso para que se levante de la jaula y humilla al enano cada tanto. Eusebio y el teniente Sordi pertenecen al batallón de Corral Quemado, el pueblo de la selva en el que transcurre la historia. Entre ellos también existen relaciones de dominación y de ultraje. Fénix, por su parte, siente aprecio por el oso, el animal contra el que lucha en el espectáculo del circo.

Un día en que la bestia no puede salir de la jaula porque se encontraba débil, Marcial Chacón le propone a Fénix vestirse con una piel de oso y enfrentarse con él. La mímica da resultado y los asistentes al circo, entre los que se encuentran Eusebio y el teniente Sordi, apuestan por uno u otro de los contrincantes. Bajo el disfraz, Fénix siente calor. Marcial lo golpea y retrocede. Aprovecha las pausas para decirle que debe dejarse ganar. La euforia del público aumenta y llega a su clímax cuando Fénix se tira sobre Marcial, lo estrangula y lo mata. Los asistentes huyen despavoridos. Fénix parte al río y allí se da un baño.

Si bien Higgins menciona que “[...] la ley de la selva parece ser el código que impera en la sociedad humana retratada en la narración” (1991: 82), lo cierto es que el circo, a pesar de su carácter itinerante, no escapa a las rígidas convenciones de clase y de señorío que se recrean en otros espacios de la narrativa ribeyriana. Incluso cuando nos encontramos ante una carpa decadente, su dueño asume un rol dominante y nocivo. Marcial Chacón “está

convencido de que debe tratar con violencia a sus trabajadores” (González Montes, 2020: 54), y dentro de estas prácticas incluye la violencia sexual. Su final recuerda al de ciertos personajes que ya han sido comentados aquí: aquellos que, en aras de un beneficio económico, asumieron un comportamiento déspota que desencadenó su propia tragedia.

En el caso de este relato, la muerte de Marcial representa ese punto definitivo. La huida que Fénix emprende hacia el río tiene un doble significado. Por un lado, se libera del ambiente opresivo de la selva y se refresca en sus aguas; y por otro, recuerda que pertenece a la costa y que allí el agua tranquiliza a los hombres. Esta sensación de libertad conjura las líneas de poder que el cuento revela: la del circo y la de los militares. La primera, que ya hemos descrito, encuentra su correlato en la segunda: el teniente Sordi descarga sus frustraciones en Eusebio, y este, a su vez, en sus subordinados, en una cadena de mando que exige siempre la lealtad y el acatamiento.

La violencia que ejerce Marcial no recae solo sobre sus empleados, sino también sobre el oso. El maltrato recibido se evidencia no solo en el hecho de mantenerlo preso en la jaula, sino también, bajo condiciones paupérrimas. El sofoco que padece en la selva lo debilita. Su fortaleza animal es un espectáculo y un producto a la venta, y de ella se vale el propietario para acrecentar su negocio. Fénix siente compasión por la bestia, pues reconoce que cada combate boxístico es una validación de la pirámide social que representa el circo: arriba permanece el dueño y, a sus pies, los miembros de la carpa. Pero también, siente empatía por él porque su fuerza física, al igual que la de la bestia, ha sido vendida en el circo para solaz del público.

El asesinato del dueño debe analizarse en dos direcciones. En primer lugar, se trata de una victoria individual. El opresor ha caído, a diferencia de lo visto en “El chaco”, y el personaje principal decide hacer su propio camino. Aquí el dinero no resultó ser un factor decisivo, pues Fénix sabe que su fuerza le permitirá iniciar una nueva vida. Por ello dice, una vez llega al río: “Merezco todo eso por mi fuerza. No me arrepiento de nada. Soy el vencedor” (Ribeyro, 1994: 260). Fénix sabe que puede fundar un mundo nuevo, lejos de la selva, en un espacio añorado por él. Pero, para hacerlo, tiene que asumir su papel de desterrado.

En segundo lugar, y como apunta Higgins, Fénix asume la conciencia del oso una vez se viste con la piel de la bestia (cfr. Higgins, 1991: 83). Desde esa óptica, el fortachón comprende el sufrimiento del animal y reconoce en Marcial a un explotador. Bajo su disfraz, Fénix ve el miedo del dueño del circo y comprende que es necesario enfrentarlo para que los otros tengan la posibilidad de vivir. Si bien el asesinato no es una alegoría del deseo de victoria de las clases populares, pues en Fénix no hay conciencia política, sí es cierto que la libertad que experimenta una vez acaba con Marcial lo reconcilia con su deseo de huir. El cambio de ambiente que se da en las últimas líneas, cuando pasamos del bochorno de la selva a la frescura del río, da prueba de ello.

El disfraz juega un rol decisivo a la hora de comprender que, al igual que Kong, todos han sido tratados como animales. Max es humillado constantemente e Irma padece los abusos de quien solo la ve como un objeto. Ella misma lo dice: “[...] lo horrible son esas noches calientes, cuando el patrón, fue en mano, yo sobre el colchón, con sueño, con ganas de vomitar. Luego su peso, su baba, su boca que apesta a cebolla” (Ribeyro, 1994: 248-249), en clara referencia a las violaciones que padece. Su monólogo se complementa con la certeza de que “[...] después de usarme ya no soy nada para él, soy una cosa que odia. Y así, de la cama al ruedo, del ruedo a la cama” (1994: 249). Esta última frase corrobora que las vejaciones hacen parte de su trabajo. Fénix sabe todo esto. Sin embargo, nunca actúa en contra de Marcial. Solo lo hace cuando no es él, sino cuando se disfraza de otro para reconocer que ha sido humillado. El atuendo del animal lo libera de su cobardía. Bajo ese traje da cabida al instinto y se independiza del patrón.

Es de resaltar que, al igual que en algunos de los relatos comentados en capítulos anteriores, Fénix tiene que infringir una norma para conseguir la libertad, como también, que esa contravención lo conducirá al exilio. Si los niños de “Los gallinazos sin plumas” y la lavandera de “Mientras arde la vela” optaron por el crimen para desligarse de sus opresores, aquí la historia se repite, con el atenuante de que Fénix sabe que ha hecho lo correcto, y que depende de su fuerza para fundar un mundo nuevo. No en vano, al final del relato, el personaje dice: “avanzo hacia el agua, sereno al fin, a hundirme en ella, a cruzar la selva, tal vez a construir una ciudad” (1994: 260). Nuevamente, aquí alienta ese deseo propio de los

caracteres ribeyrianos de forjar un espacio en el que cada quien erige un modo de vida independiente, pero también, un deseo de purificarse en las aguas, de bautizarse luego de asumir que el delito es, en ocasiones, la única posibilidad de escapatoria.

Los otros personajes del relato, el teniente Sordi y Eusebio, cumplen con su labor una vez se produce el asesinato. Ellos deben validar el discurso jurídico. Sin embargo, al igual que los miembros del circo, también desean huir de la selva. Sordi se encuentra allí, y no en Lima, porque golpeó a un superior. Este hecho hizo que lo trasladaran lejos de la capital. Desde la distancia evoca sus paseos por Miraflores. La frustración que siente es paliada por el maltrato que le infringe a Eusebio; y este, a su vez, se desquita con los hombres que tiene a su cargo. Es interesante el paralelo que traza Ribeyro entre Fénix y Sordi: los dos han golpeado a un superior, y los dos saben que hicieron lo correcto. No obstante, el militar está atado al código castrense y no puede huir de él. Fénix, en cambio, está amparado en la ley del más fuerte y por ello no demuestra arrepentimiento. Fénix, en este orden de ideas, lleva a cabo los deseos de todos los que se sienten prisioneros en la selva: huye del lugar y acaba con la vida del opresor. Los otros fungen como cobardes o como validadores de la autoridad. Él, no obstante, es el único ser libre. Por medio de su figura, y como bien señala Elmore, Ribeyro “[...] impugna la cultura y el orden dominantes en el país” (2002: 104).

Su condición de hombre libre pero marginal viene trazada por una serie de acciones que el personaje revela en su monólogo. Primero huyó de la pobreza; luego, de un delito que cometió contra un menor. Afincado en Lima, fue boxeador antes de convertirse en el número principal del circo de Marcial Chacón. Los constantes cambios de oficio no significan un ascenso, sino una degradación. Por ello, Fénix no sabe realmente quién es, aunque anhela algo distinto. Cuando se viste con la piel del oso, su ser se animaliza. Esta metamorfosis le genera una crisis de identidad. Como asesino, y una vez más al margen de la ley, sabe que su única vía de escape es la materialización de un espacio en el que ya no sea un animal o un criado, sino un ser humano al que nadie ha de dictarle unas normas ni mucho menos humillarlo.

A diferencia de los otros dos relatos que componen el volumen, y como bien señala González Montes, “Fénix” [...] es el único en el que el personaje marginal, explotado, logra

liquidar a su explotador” (2020: 56). Podríamos añadir que Marcial, como sustrato de la clase dominante, creó las condiciones económicas que condujeron a su muerte. El poderío monetario del dueño del circo resultó insuficiente ante la fuerza animal de su contendor. Ribeyro, no obstante, supo mantenerse al margen de la literatura edificante y, contrario al carácter insurrecto de sus *Tres historias sublevantes*, describió, ante todo, la rigidez de una sociedad que ejerce el dominio por medio de las humillaciones.

Este último punto cobra valor si recordamos que Marcial no solo se vanagloriaba de sus posesiones, entre las que incluía a sus empleados, sino que validaba su autoridad por medio de la vejación. Para él, no era suficiente el rol de patrón, sino que había que asumir las connotaciones negativas del cargo: despotismo, crueldad, maltrato y violencia. Su muerte, ya lo dijimos, no es un acto político, pues Fénix no expone nunca un ideario ni subleva a sus compañeros a lo largo del cuento. La suya es una acción individual, y con ella Ribeyro cierra un volumen de cuentos en el que la nota principal es la asimilación de una conciencia crítica sobre la realidad, o, como señala Minardi, una “[...] representación alegórica del Perú” (2002: 147). Sus personajes pueden luchar y perderlo todo, como papá Leandro, o pueden morir a manos de los de su propia raza, como sucedió con Sixto Molina en “El chaco”. No obstante, lo primordial es revelar que el combate humaniza a quien decide enfrentar a los opresores. Fénix lucha no solo contra su jefe, sino también contra el circo y los militares que asisten al espectáculo. Eso quiere decir que el personaje se opone a la diversión humillante que envilece al pueblo y al estamento armado, como también, a la estructura social que imposibilita un trato fraterno con los excluidos. Cuando Marcial le pide que se deje ganar, Fénix, vestido de oso, sabe que ese acto validará una cadena que siempre lo ha mantenido atado. Consciente de que es necesario romperla, comete un asesinato y huye del lugar. Las aguas del río Marañón habrán de purgarlo. En ellas recobrará la dignidad perdida, y de ellas renacerá como el ave que le da nombre.



### 3.12. SURF: EL COMBATE FINAL.

En el último cuento por analizar, Ribeyro refiere la vida de Bernardo, un escritor de más de sesenta años que bien podríamos identificar con él, dado que hay datos biográficos fáciles de rastrear en el texto.

El personaje instala su estudio en el sexto piso de un edificio de Barranco, en Lima, y allí pasa sus días en la redacción de la obra que habrá de darle fama. El tiempo avanza y, sin embargo, no consigue más que unas pocas líneas. Para motivar su escritura, decide darse un “empacho de vivencias” que le sirvan como estímulo para su trabajo artístico. Invita a su casa a jóvenes escritores y a chicas inteligentes con las que mantiene algunas relaciones. También es testigo de los hechos de violencia que aquejaron a Lima a principios de los noventa.

Todo ello, sin embargo, le resulta inútil. Pronto comprende que debe existir otra vía para que su escritura cobre vitalidad. Acude entonces a la rememoración de su infancia y su juventud, pero al percatarse de que su biografía es idéntica a la de muchos otros escritores (días pasados, amores, lecturas, viajes, enfermedades) se aburre y cae en la monotonía. Es entonces cuando decide contemplar los atardeceres en el mar, y después, a los bañistas que surfean en la playa. Ello lo libera de la vacuidad y de la falta de estímulo.

El brío con que los tablistas enfrentan las olas lo llena de ánimo. Ellos, como él, iban en busca del movimiento perfecto, de la ola majestuosa, de la página memorable. Decidido a ser uno más entre los surfistas, compra una tabla y practica solo por las mañanas, pues siente pena de su cuerpo viejo y gastado. Los progresos son notorios, pero él va en busca de más. Consciente de que en otras playas hay olas de mayor tamaño, se instala en la casa de un amigo en Punta Rocas. El horario matutino es remplazado por las últimas horas del día. Bernardo lucha contra un mar embravecido, pero no quiere dejar nada a medias. Siente que esa ha sido la constante de su vida: un libro a medias, una ola a medias. A lo lejos, divisa la hora esperada. Erguido en su tabla, la recibe y surfea sobre ella. El narrador dice que el personaje, pleno de dicha, iba camino hacia la eternidad.

En “El arte genuino de Ribeyro”<sup>20</sup>, Alfredo Bryce Echenique afirma que, en la narrativa del escritor peruano, interesa más el peso de la ambigüedad que el evidente fracaso que sume a la mayoría de sus personajes (cfr. 1996: 119-120). En este orden de ideas, textos como “Surf” adquieren preponderancia gracias al enigma que se plantea al final, dado que podemos leer tanto la consagración de Bernardo como su posible muerte bajo las aguas. Centrados en la primera lectura, podríamos decir que, desde la perspectiva de Bernardo, su obra literaria tiene escaso valor. Para él, el éxito se encuentra supeditado al reconocimiento del otro. Es el público quien debe validar su quehacer poético. Como artista, el personaje duda de su talento. La obra maestra se le resiste, pero solo ella justificará su existencia.

Llama la atención que, en comparación con otros relatos, Bernardo se halla en el lugar ideal que siempre buscan los personajes ribeyrianos. No obstante, para ellos siempre hay algo que falta:

ese lugar, apenas estudio más que departamento, era el espacio soñado, buscado y al fin encontrado donde, al bordear la sesentena, pensaba concluir apaciblemente su vida, escribiendo el libro que le era indispensable para que su obra, apreciada por unos pocos pero ignorada por el vulgo, alcanzara el reconocimiento unánime que, a su juicio, merecía. (Ribeyro, 2015: 15)

La insatisfacción es el obstáculo y el motor de su trabajo artístico. Ni la escritura ni las vivencias lo llenan. Solo el surf logra sacarlo de su letargo. Alejado de la realidad (los atentados en Lima apenas lo conmueven), Bernardo ve el verano a través de sus prismáticos. Cuando contempla la juventud y su desafío contra las olas, siente que algo renace en él. En esos momentos, sin embargo, toma conciencia de su cuerpo gastado. Su vida no ha sido la que ha querido y ahora se encuentra en un punto en el que solo tiene una oportunidad. Aquí, la certeza de la vejez y la proximidad de la muerte motivan la reflexión sobre la propia existencia: ¿tiene algún sentido lo que hemos hecho? Esta pregunta parece inferirse de la actitud de Bernardo, quien, más allá de las fiestas y las reuniones con amigos, no encuentra

---

<sup>20</sup> El texto acompañó, a manera de prólogo, la edición de los *Cuentos completos* de Ribeyro que Alfaguara publicó en 1994. Con posterioridad, el artículo fue recopilado por Ismael Márquez y César Ferreira en un libro titulado *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, editado por la Pontificia Universidad Católica de Lima en 1996. Es esta edición la que estamos citando.

una razón para continuar con la escritura de su obra maestra. La lucha del personaje no es contra un elemento exterior, sino contra sí mismo.

En cuanto a la segunda lectura, podríamos decir que Bernardo supera los obstáculos que voluntariamente se ha impuesto y corona la ola, que vendría a representar los malestares que lo aquejan como escritor. Cuando reconoce que la consagración artística le exige desarrollar su oficio al margen del mundo, asume su ser y su soledad. La huida a Punta Rocas significa esa conciencia de que toda obra maestra se construye en silencio, en un espacio en el que el artista lucha contra las fuerzas de la naturaleza. El mismo Ribeyro había escrito en *La tentación del fracaso*, su diario personal, que, en la redacción de varios cuentos del tercer tomo de *La palabra del mudo*, sentía pocos ánimos para revisar o concluir algunos de sus relatos. A ello agrega que “[...] podría escribir veinte o treinta cuentos más de impecable factura, pero sería un poco artificial, casi un hábito, una tarea mecánica, industrial y por eso mismo sin interés” (2003: 473). La misma aflicción se hace evidente en la primera entrada de sus *Prosas apátridas*, en la que reflexiona sobre la ingente cantidad de libros que se amontonan en su biblioteca, entre los cuales los suyos se encuentran perdidos (Ribeyro, 2006: 13). Tales malestares hallan su correlato en Bernardo, quien renuncia a la profesionalización del arte porque lo concibe como un acto placentero y no meramente mecánico. La angustia que experimenta ante su obra está relacionada con el hecho de que el gozo de la creación ha cedido terreno a la profesionalización. Bernardo necesita de nuevos estímulos para escribir. De ahí que opte por lo experiencial como terreno previo de la escritura.

Sin embargo, la vida para él parece estar en otra parte. Ha intentado buscarla en la escritura, en la amistad, en el amor y en su estudio cercano a la playa. No obstante, siempre hay algo que se resiste. La felicidad, para Bernardo, es como ese sol que suele ver desde su balcón: por más que corra tras él, este siempre huye. Aun así, el sentido de la vida parece cifrarse en esa búsqueda, en la consecución de la ola perfecta, de la cresta que ha de situarnos por encima de las propias inseguridades. Tal insatisfacción es descrita por Bryce Echenique como latente y consustancial al ser ribeyriano, el cual debe elaborar, al margen de las perspectivas sociales, un discurso propio que pueda dotarlo de sentido (cfr. 1996: 124).

Tal conclusión complementa lo dicho por Alonso Cueto, para quien los personajes de Ribeyro no están hechos “[...] para desafiar o transformar el mundo, sino para sufrirlo”<sup>21</sup>. Y es que nada le produce sosiego a Bernardo, salvo esa decisión, casi suicida, de volver al surf después de muchos años. De ello nos da pistas el narrador cuando refiere que el personaje practicó este deporte en su juventud. En esa época, el bañista se valía de sus propios medios. Luego aparecieron las tablas. Bernardo, al comprobar que el surf exigía una dedicación más compleja, lo abandonó por completo, pues, para él, dicha práctica no era más que un entretenimiento. En esta última afirmación podemos encontrar una pista de la actitud de Bernardo hacia todo aquello que le resulta placentero. El personaje rehúsa la profesionalización de lo que le genera bienestar. La resistencia que le ofrece la página en blanco está mediada por la excesiva pulcritud con que asume el oficio. El surf, como sustituto de la escritura y de la experiencia de la vida, solo tiene sentido si se realiza por deseo. La tecnificación del arte y del deporte van en contravía de su espíritu. De allí que el personaje sienta que su vida es un cúmulo de insatisfacciones. El acopio de sueños y ambiciones, coartados por un mundo en el que se exige la maestría, terminan por generarle frustración. Cuando decide ver la vida y el verano por medio de sus prismáticos, asistimos a la capitulación de un personaje que se hace a un lado por miedo a la derrota. Ello le produce un sentimiento de mediocridad que reconoce una vez decide practicar surf:

desde allí, sentado en su tabla mientras aguardaba la buena ola, veía las luces de las casas playeras y la suya entre ellas, con su segundo piso a medio hacer, como sus sueños, como su libro abandonado. Dios mío, se preguntaba por momentos, ¿estaré condenado a dejar todo a la mitad, sin poder concluir lo que emprendo? (2015: 20)

El personaje tiene que volver a vivir. El problema es que lo sabe justo cuando se siente cerca de la muerte, cuando, cansado de todo, organiza fiestas sin que estas le generen una verdadera vivencia. El lugar ideal que reconoce en su estudio se vuelve vacío una vez comprueba que solo se escribe cuando la vida late en nosotros. Bernardo busca en esas aventuras tardías algo que ya no volverá: la juventud, el deseo de descubrir el mundo y darle forma por medio del arte.

---

<sup>21</sup> Los interesados pueden consultar la nota de Cueto en una columna titulada “Una luz blanca”, publicada por el diario El País, de España, el 21 de agosto de 2010.

Podríamos complementar la opinión de Cueto con el argumento de que el personaje ribeyriano no solo padece el mundo, sino que, además, asume la insatisfacción como una forma de ser. Bernardo se piensa desde el vacío. Para él, cuenta más todo aquello que no ha podido ser. La vida siempre se nos antoja corta, y más cuando, como sucede en “Surf”, somos conscientes de que la finitud revela todo lo que nunca fuimos. Dicha conciencia es uno de los privilegios del arte, pero también, una de sus condenas. Saber demasiado conduce al dolor. Quienes carecen de ambiciones se sienten plenos. No sucede lo mismo con el escritor, para quien las experiencias resultan un punto vital. Que el personaje comprenda, llegado a los sesenta, que apoyarse en sus reminiscencias lo hará igual a los escritores que ya ha leído, equivale a decir que no reconoce una nota distinta en su vida. Todo lo que ha hecho es equiparable a la biografía de los demás. Por ello, considera necesario una última aventura, una que la salve de esa franja gris. De ahí que Bernardo haya esperado la ola “[...] hasta que al fin la vio venir. Era como una muralla más oscura que la mar oscura, que avanzaba hacia él poderosamente y que parecía decirle: “Cógeme, yo soy la que esperabas, conmigo podrás realizar tu sueño” (2015: 21).

Hay una esperanza que declina, pero, al fin y al cabo, una esperanza. La escena recuerda el final de *El desierto de los tártaros*, cuando el personaje, preparado para el combate, sabe que su edad es un impedimento para estar en el frente. Eso mismo experimenta Bernardo, quien, dispuesto a redactar su obra maestra, comprende que el sustento de la misma era su vida, y esta se le ha escapado de las manos por dedicar más tiempo a la consecución de un lugar en el cual pudiera escribir. El momento en el que se eleva sobre la ola tiene, como se colige de las opiniones de Bryce Echenique, una doble lectura. Si se trata de una referencia literal, podemos aplaudir a un personaje que tuvo el valor de realizar lo que deseaba. Si se trata, por el contrario, de una referencia a su muerte, también debemos hacerlo, pues el riesgo que asumió lo despojó de su mediocridad. El personaje luchó contra una fuerza superior, y, si bien esta pudo dominarlo, nadie negará que asumió el combate. Bernardo realiza esta última acción solo, sin pretender el reconocimiento del otro. Esta, que era una de las motivaciones para la escritura de su obra maestra, pasa a un segundo plano tras la conciencia de que, en la lucha por la vida, interesa más la satisfacción personal.

### 3.13. CONSIDERACIONES GENERALES: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA VIDA GRIS.

El hecho de no poder perdurar, de no poder ser eternos [...] hace que la vida en sí sea un fracaso. Ubicados en ese marco general o filosófico, mis personajes sombríos o frustrados son explicables. Además, pertenecen a un mundo gris. La frustración, en esta sociedad peruana que yo conocí y viví, era el tono de las clases medias y populares. Claro que también había gente que triunfaba, pero no es interesante escribir sobre los triunfadores. No se puede decir nada de la gente feliz.

Julio Ramón Ribeyro – “El enigma de la transparencia”  
(Entrevista con Fernando Ampuero)

En el conjunto de relatos analizados en este capítulo rastreamos una línea común: aquella que revela una sociedad concebida bajo la lógica de la discriminación. Esta prescinde de buena parte de su gente por cuestiones étnicas, raciales, lingüísticas y económicas, como también, por no circunscribirse dentro de los parámetros elementales para ser parte del poder hegemónico.

La consecuencia de dicha actitud es el surgimiento de un personaje que busca conjurar su poquedad. Tras ese propósito, no elude las vías ilegales que se le presentan. Lo paradójico es que su comportamiento secunda la pervivencia de un sistema que lo excluye. Salazar Bondy considera que esta actitud “[...] tiene un doble fondo: al exaltar el régimen virreinal, exalta la opresión de que se nutría la opulencia dorada del antiguo señorío” (1964: 21). Así, en aras de su movilidad social, el personaje alienta unos vicios y unas actitudes que le resultan lesivas. El anhelo de un espacio en el cual *ser* parece perdido de antemano, pues la marginalidad es el único camino que se le presenta.

No obstante, la realización del personaje no está negada únicamente por derroteros sociales, sino también por su mediocridad y su torpeza. Cuando asume la transgresión como norma, se enfrenta al aniquilamiento de sí mismo. Al luchar contra un mundo en el que prima la competitividad, descubre que no está capacitado para asumir ciertos roles. Es allí cuando

decide envilecerse. Ese proceso de degradación está definido por la tolerancia y la práctica de un código ilegal (“El banquete”), por el descenso al mundo del hampa (“Las botellas y los hombres”), por la aceptación del racismo y la xenofobia como criterios de delimitación social (“Los moribundos”, “La piel de un indio no cuesta caro”, “De color modesto”, “Alienación”), por la primacía de la norma sobre la libertad (“Por las azoteas”) y por la lucha infructuosa contra estructuras y realidades superiores al ser humano (“Al pie del acantilado”, “Fénix”, “El Chaco” y “Surf”). Aun cuando este es el camino que elige, el personaje comprende que esa ilusión inicial nunca llegará a concretarse, dado que los deseos de una vida menos macilenta solo tienen asidero en su imaginación.

Como vimos en este capítulo, el autor amplió el abanico de posibilidades por los que sus personajes permanecen en un margen intermedio. Que el título de su primer cuento haya sido, justamente, “La vida gris”,<sup>22</sup> resulta elocuente para nosotros, pues el autor describió los procesos de desclasamiento urbano tras la industrialización de la costa. Allí donde los migrantes buscaban cómo sobrevivir, los vecinos de antaño luchaban contra unas formas de vida que exaltaban lo americano como sinónimo de cultura. Si los primeros no lograban el ascenso, los segundos escamoteaban la pobreza. Las rancias familias limeñas, entre las que estaba la del propio Ribeyro, tuvieron que lidiar con una sociedad en la que el pillaje y el capitalismo eran la norma. Rehusados a la pauperización, y expectantes de una vida nueva, los caracteres añoran un espacio que las circunstancias sociales y personales les niegan. Por ello terminan condenados a un lugar que no es reconocido por nadie.

En *Imperio*, Hardt y Negri afirman que el Estado y sus estructuras ideológicas “[...] trabajan incansablemente para crear y reproducir la pureza del pueblo”, y, fuera de sus confines, son “[...] una máquina que produce Otros, crea[n] la diferencia racial y levanta[n] fronteras que delimitan y sostienen al sujeto moderno de la soberanía” (2005: 150). Las reflexiones de los filósofos apuntan a un concepto que ya hemos desarrollado en esta tesis: la dicotomía civilización y barbarie es el presupuesto básico para la clasificación de los seres humanos. Tal diferencia permite, en primer lugar, agrupar los rasgos esenciales del centro,

---

<sup>22</sup> Nos referimos al relato inaugural del autor, publicado en 1949 por la revista *Correo bolivariano*, y recogido posteriormente por Jorge Coaguila en *Ribeyro, la palabra inmortal* (1995).

y, luego, configurar negativamente al otro. De allí que, para los filósofos, el establecimiento de unos criterios de diferenciación sean el punto de partida para reconocer a todos aquellos que son contrarios o afines a la modernidad (2005: 150-151). El problema de estas simplificaciones raciales es que esconden un propósito expansionista que socava las particularidades y alienta el totalitarismo imperial. Hardt y Negri agregan que detrás de tales juicios anida la convicción de que el otro, el sometido, es menos humano y, por ello, su humillación se encuentra validada por criterios que, en un principio, niegan la igualdad entre los hombres.

Si en el análisis de *Los gallinazos sin plumas* dijimos que la mayoría de los personajes veían la casa como el epicentro de sus conflictos, aquí los límites se amplían y se confunde con los de la ciudad. Sin que se trate de un determinismo tajante, Ribeyro analiza, por encima del fracaso *per se*, las condiciones por las que las tentativas de ascenso sucumben ante los esfuerzos. Ello sucede, como apuntamos al inicio, porque el discurso de la élite define los límites entre lo civilizado y lo bárbaro. El ideal de un mundo forja los criterios de segregación, que van desde la raza hasta la lengua. A su vez, la conciencia de un país cuya independencia “[...] no había eliminado el régimen de hegemonía por el linaje” (Salazar Bondy, 1964: 23) coadyuvó a que el rechazo del cholo, del indio y del pobre fuesen la política elemental de un colonialismo que rechazaba el cambio. Todos estos problemas dieron forma a una sociedad escindida y deshumanizante. En ella, incluso los marginados saben que hay un poder que los subyuga para que la estructura privilegie a unos pocos, pero consideran que este es el orden natural y se someten a él.

En el próximo capítulo ahondaremos en una de las características esenciales de la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. Se trata de las compensaciones imaginarias que elaboran los personajes para paliar dicho fracaso. De esa manera corroboraremos la tesis propuesta: la consecución de un espacio idílico es uno de los ejes primordiales de su cuentística. Carentes de nobleza y de fortuna, la única salida de los personajes es la configuración de una nueva realidad. La admiración que despierta el hombre que se hace a sí mismo, a pesar de las adversidades, adquiere aquí una nota humorística y dolorosa cuando comprobamos que dicha meta solo es posible en los terrenos de la imaginación. El discurso paralelo los protege de la



hostilidad, pero, al ser exclusivo del personaje, termina por acentuar su frustración. Esta nueva perspectiva de análisis secundará la idea de que, en el universo ribeyriano, la nota sobresaliente es la exclusión de unos caracteres para los que no hay otra salida que la soledad.

#### 4. COMPENSACIONES IMAGINARIAS.

*Je ne conçois ma vie que comme une enchainement de morts successives. Je traîne derrière moi les cadavres de toutes mes illusions, de toutes mes vocations perdues. Il y a un avocat sans titre, un professeur sans chaire, un journaliste tari, un bohémien médiocre, un imprimeur obscur et, presque, un écrivain raté. Soirée de grand pessimisme.*<sup>23</sup>

Julio Ramón Ribeyro – La tentación del fracaso (24 de febrero de 1959)

Como anunciamos en capítulos precedentes, es necesaria una nueva perspectiva de análisis sobre los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Si en el comentario de *Los gallinazos sin plumas* hicimos hincapié en la imposibilidad de hallar un espacio propio, y en el acápite anterior reflexionamos sobre la marginalidad, la exclusión y la otredad, es hora de profundizar en las compensaciones imaginarias que forjan los personajes para paliar sus frustraciones.

El proceso que hemos seguido hasta el momento es el siguiente: un primer grupo de caracteres padece la explotación laboral en sus hogares. No obstante, cuando se enfrentan al mundo, descubren en él una extensión de dichos males. Un segundo grupo, más allá de tales vejámenes, se enfrentan a juicios arbitrarios que los catalogan según su raza, su lengua, su posición económica, su lugar de origen y su capacidad de competencia. Dichos criterios, establecidos por los centros de poder, estimulan la preservación de una sociedad excluyente. A estos dos grupos añadiremos un tercero: aquel en el que se dan cita unos personajes que, ante el evidente fracaso de sus vidas, conciben una situación paralela que aminora o incluso tergiversa la realidad.

En *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Bryce Echenique había mencionado tal perspectiva cuando refirió que en la cuentística de su compatriota los caracteres se debatían

---

<sup>23</sup> “No concibo mi vida más que como un encadenamiento de muertes sucesivas. Arrastro tras de mí los cadáveres de todas mis ilusiones, de todas mis vocaciones perdidas. Un abogado inconcluso, un profesor sin cátedra, un periodista mudo, un bohemio mediocre, un impresor oscuro y, casi, un escritor fracasado. Noche de gran pesimismo” (La traducción es nuestra).

“[...] entre la más banal y penosa realidad y la ilusión total” (1996: 120). Es decir, con esta nueva línea argumentativa pasamos de la marginalidad y la exclusión a una actitud hasta cierto punto quijotesca, en la medida en que se falsea el contexto para que este se adapte a nuestro discurso.

Dicha posibilidad permite el estudio de un significativo número de relatos en los que el humor es la nota preponderante. Hasta ahora, los textos comentados tenían, como rasgo distintivo, cierto fatalismo, el cual no es definitivo ni totalizante. A él se pueden añadir los cuentos autobiográficos y los textos de corte fantástico, o, como haremos en este caso, aquellos relatos en los que la risa revela ese mundo hostil al que nos hemos referido en repetidas ocasiones.

Para tal propósito, nos detendremos en “Explicaciones a un cabo de servicio”, “Espumante en el sótano”, “Una aventura nocturna”, “Papeles pintados”, “Bárbara”, “Té literario”, “El jefe”, “Tía Clementina” y “Una medalla para Virginia”. Dichos textos fueron escritos entre 1957 y 1977, aunque el penúltimo de ellos, “Tía Clementina”, se encuentra sin fechar.

El análisis de los textos arriba citados no significa un desvío del propósito central de esta tesis, sino una profundización de la idea planteada en un principio: dado que los personajes ribeyrianos no encuentran un asidero auténtico dentro de los límites de la ciudad, estos se ven obligados a alentar una realidad paralela por medio de un discurso que aminora la derrota. En ocasiones, más que un discurso, es la simple ilusión la que se impone sobre el entorno, y ello sucede porque, como señala Bryce Echenique, de esa forma “[...] el sujeto compensa su deseo, pero también recobra su persona humanizada” (1996: 122). Es decir, los motivos de esas realidades paralelas no es otro que el de dotar de sentido una existencia signada por derroteros absolutistas, pero también, comprobar que incluso en situaciones adversas el personaje puede perderlo todo, salvo la posibilidad de ser otro por medio de la fantasía.

Esta línea interpretativa es acorde con el título general de la cuentística ribeyriana. *La palabra del mudo* vendría a significar, ni más ni menos, el lenguaje de ese solitario que,

excluido de la sociedad, se reconstruye fuera de ella a partir de la palabra. Los personajes de Ribeyro, a menudo incompatibles con el mundo, fraguan ambientes imaginarios para estar a salvo, para construir un mundo que, si bien no tiene un equivalente físico, representa al menos un atenuante.

#### 4.1. EXPLICACIONES A UN CABO DE SERVICIO: EL DESEO DE SER OTRO.

Escrito en Amberes en 1957, e incluido en *Cuentos de circunstancias* (1958), “Explicaciones a un cabo de servicio” es un claro ejemplo de la línea argumentativa que planteamos para este capítulo. El relato, escrito en primera persona, cuenta la vida de Pablo Saldaña, un desempleado limeño que narra cómo un día se encontró con un viejo amigo de colegio y, tras unas copas, imaginaron una sociedad que habría de sacarlos de la pobreza.

Saldaña refiere tal aventura a un hombre que lo acompaña y lo toma del brazo cada vez que cruzan la calle. En dicha caminata, que habrá de conducir al protagonista a la comandancia de policía, Saldaña afirma que sabe inglés, aunque, más adelante, confiesa que nunca fue un buen estudiante. También, declara que su método para conseguir empleo va más allá de la lectura de los clasificados, pues, para un hombre como él, no vale la pena cualquier oficio.

Las contradicciones entre realidad y ficción se hacen cada vez más evidentes en el discurso del personaje. En un momento, refiere que le arrancó cincuenta soles a su mujer y le prometió no volver a casa sin empleo. Horas más tarde la llama para decirle que acaba de formar una compañía con Simón Barriga, un amigo al que no ve hace más de veinte años. En la conversación, le dice a su esposa que ya tiene un millón de soles como capital y, pocas líneas después, le confiesa al guardia que lo acompaña que lleva tres meses sin pagar la colegiatura de sus hijos. Saldaña, alentado por el licor y por sus fantasías, imagina en qué habría de gastar toda su hipotética fortuna. En ese momento de felicidad, sale del bar y manda imprimir cien tarjetas con su nombre, el de Simón Barriga y el de la sociedad que fundaron: Fructífera, S. A. Con las tarjetas en mano, vuelve a la mesa y celebra el inicio del negocio, que tendrá como sede una casa en la que vive hacinado con su esposa y sus cinco hijos. Simón festeja la iniciativa y le dice que llamará a su mujer para que prepare la cena. Pablo se queda esperando un buen tiempo. El mesero le pasa la cuenta y, en ese momento, reconoce que se ha gastado hasta el último peso. Es ahí cuando aparece el guardia al que le refiere la historia, pero la misión de este, más que escucharlo, es llevarlo a la comisaría en calidad de detenido.

Como se puede colegir, Pablo es un personaje que no sabe distinguir entre realidad y ficción. Se trata de un desempleado que no acepta cualquier cargo porque tiene una alta imagen de sí mismo. En un momento dado, refiere que él no busca jefes ni horarios, sino “un trabajo independiente, donde yo haga y deshaga, un trabajo con iniciativa” (Ribeyro, 1994: 110). Lo risible de sus pretensiones es que no se encuentra capacitado académica ni laboralmente, pues, así como confiesa que nunca fue bueno en el colegio, revela también que ha desempeñado los más diversos cargos, lo que confirma que se trata de alguien sin una profesión definida.

El “método” de búsqueda de empleo, según relata el propio personaje, no es otro que el de establecer un trato directo con la gente de los bares y las construcciones. Minardi afirma que tal actitud tiene como base la certeza de que, en la sociedad limeña, tienen más peso los contactos que la formación (Minardi, 2002: 172). No obstante, Pablo no puede apelar a ese sistema porque es alguien que carece de relaciones.

A tal apreciación podríamos añadir que el personaje es alguien para el que tiene más peso la casualidad que el trabajo. Ello se puede rastrear en aquellos pasajes en los que Saldaña se muestra confiado en su olfato, pues “[...] uno nunca sabe; quizás allí, a la vuelta de la esquina” (Ribeyro, 1994: 110), pero también, en otra escena en la que afirma: “yo no voy a misa ni me gustan las sotanas, pero creo ciegamente en los azares...” (1994: 111). En este orden de ideas, podríamos decir que el personaje se aferra a la fortuna para que esta influya en su realidad, pero también, que sus capacidades están supeditadas a lo que una fuerza superior pueda definir en su beneficio.

Salazar Bondy, en su clásico *Lima la horrible*, refiere que el azar es tal vez la deidad más grande de los peruanos. Para el autor, sus coterráneos esperan siempre ese golpe de suerte que ha de conducirlos a la riqueza. Esta puede aparecer en la lotería o en el juego. En todo caso, la fe con que se le aguarda es inquebrantable. La razón es evidente: “[...] cuanto más inestable es el status, más vehementemente se desea alcanzar la estabilidad” (1964: 40). El cambio de fortuna debe ser súbito. Mientras este llega, dice, el desdichado atiza la ilusión o la embriaga en la taberna (1964: 41), como lo hace Pablo en el cuento. No en vano, en cierta escena lo vemos dibujar, sobre una servilleta, el plano de su futura oficina, pero

también lo vemos afirmar, luego de un cúmulo de suposiciones, que gracias a unos prestamistas ya posee un millón de soles. Saldaña, sin embargo, no ve en tales hipótesis atisbos de fantasía. Ello sucede porque él está convencido de que “con ideas todo es posible. Ése es nuestro verdadero capital” (Ribeyro, 1994: 111).

El bar es otro punto que merece consideración. En dicho escenario se funda la sociedad. De más está decir que el carácter de estos sitios es la distracción, por lo que resulta fácil colegir que el espacio no es el más indicado para establecer los cimientos de una empresa. Eso lo sabe Simón, para quien las palabras de su amigo no son más que esparcimiento, conversación destinada al solaz. Por eso, cuando el protagonista afirma que “me he quedado sin un cobre pero quería darme ese gusto” (Ribeyro, 1994: 113), el otro desaparece de la escena, dado que comprende que la ilusión de la Sociedad estaba influida por el alcohol. Simón, dice Giovanna Minardi, no es un soñador sino un aprovechado (2002: 169). El hombre ha disfrutado del reencuentro, pero no padece del delirio de su compañero. De allí que desaparezca del relato una vez se ha esfumado el dinero.

Caso contrario es el de Pablo. El personaje, incluso cuando es conducido a la comisaría, sigue refugiándose en sus ilusiones. Basta recordar aquella escena en la que se dirige al policía y le dice “¡Suélteme, déjeme el brazo le he dicho! ¿Qué se ha creído usted? ¡Aquí están mis tarjetas! Yo soy Pablo Saldaña el gerente, el formador de la Sociedad, yo soy un hombre, ¿entiende?, ¡un hombre!” (Ribeyro, 1994: 113). Solo él cree la patraña que ha creado, pues esta le permite asumir lo que la sociedad le ha negado: su humanidad. Minardi señala que el hecho de que el agente se ría de su discurso es señal inequívoca de que nadie participa de su ficción. El discurso de Pablo, grosso modo, podría catalogarse como el “[...] soliloquio alucinado de un individuo exento de sentido de la realidad” (Minardi, 2002: 170), aunque también podríamos decir que se trata del lamento de aquel que pide ser reconocido por los otros. No en vano, en un momento Pablo le dice al agente que:

con las autoridades es fácil entenderse; claro, usted es un hombre instruido, un oficial, sin duda; yo admiro nuestras instituciones, yo voy a los desfiles para aplaudir a la policía... Usted me ha comprendido, naturalmente; usted se ha dado cuenta de que yo no soy una piltrafa, que yo soy un hombre importante. (1994: 113)

La oposición entre “piltrafa” y “hombre importante” es la que nos permite complementar la lectura de Minardi y de Salazar Bondy con el argumento que desarrollaremos a continuación: Pablo Saldaña busca conjurar su miseria con un discurso paralelo. Si bien Antonio González Montes insinúa dicha lectura en *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura* (2014), la misma no deja de ser una mención al margen que no se complementa debidamente.

Para tal propósito, debemos recordar la primera parte del cuento, en la que Saldaña le dice a su mujer que no regresará en la noche hasta conseguir un empleo. Acto seguido, le confiesa al policía que tal acción tuvo lugar en la mañana, justo cuando salió a encontrar ocupación, hecho en el que lleva cinco meses. Cuando el agente lo arrastra del brazo por las calles, Saldaña le dice “Bueno, lo sigo a usted, pero con una condición: siempre y cuando quiera escucharme...” (Ribeyro, 1994: 110). Es en este punto en el que vemos a un personaje que quiere compartir sus proyectos con los demás, incluso cuando estos son desconocidos, pues solo así podrá participar del progreso. Dicha actitud tiene correspondencia con la sociedad fraguada con Simón, quien, a pesar de ser un viejo amigo, es alguien a quien no ve desde hace más de veinte años. Saldaña, más que compartirle una idea, le comunica un discurso que refuta la certeza de que él es una piltrafa. Por ello maquina una historia en la que deja de ser el hombre de siempre y se convierte en alguien capaz de formar una empresa.

El problema que surge en este punto es que, en su ilusión de progreso, Saldaña está dispuesto a establecer alianzas con gente poco capacitada. Sus ensoñaciones no le permiten ver los defectos de los demás. No en vano, él mismo refiere que Simón no era el mejor estudiante de su colegio (Ribeyro, 1994: 110), e incluso, que él tampoco destacaba entre los más listos. De allí la paradójica sociedad que establece con su amigo: mientras Saldaña planeaba comprar camiones para transportar leche, su amigo estaba interesado en la construcción de puentes y carreteras. El delirio le hizo pensar que entre sus sueños y los de Simón había un vínculo directo, aun cuando la relación es francamente nula.

Saldaña, sin embargo, porfía en su ilusión, al punto de asumir la actitud de quien tiene experiencia en la conformación de empresas. Por ello le dice al policía: “amigo: cosa difícil es formar una sociedad. No se lo recomiendo...” (Ribeyro, 1994: 111), a lo que el agente



responde con un gesto en el que se infiere la burla, pues la fantasía del detenido se caracteriza por no darle cabida a la mala suerte. Y es que, en el discurso que ha elaborado, no resultan posibles las traiciones de la realidad. Tal grado de perfección resulta posible gracias a su enajenación mental y al progresivo alicoramiento. De allí que no tema decir, una vez el trato está hecho, que a él y a su socio

[Les] faltaban aún dos cosas importantes: el local y la razón social. Para local, mi casa... no se trata de una residencia, todo lo contrario: una casita en el Jirón Ica, cuatro piezas solamente... Pero mi mujer y mis cinco hijos irían a dormir al fondo... De la sala haría la oficina y del comedor que tiene ventana a la calle la sala de exhibiciones. (Ribeyro, 1994: 111)

Resuelto el problema de la sede, los nuevos ricos beben y se reparten las ganancias. Es en ese momento en el que Pablo añora comprar “[...] un chalet con su jardincito, con una cocina eléctrica, con su refrigeradora, con su bar para invitar a los amigos ...” (Ribeyro, 1994: 112). Pero de Fructífera, S. A. no hay más que unas tarjetas. Estas, sin embargo, son interpretadas como un signo de distinción, pues las mismas son expuestas por el personaje a la hora de pagar la cuenta y en el momento en el que quiere evitar su detención. Saldaña, al final de la historia, protagoniza una crisis de identidad que lo lleva a asumir que él no es el hombre que ven el *maître* del bar y el policía de la comandancia, sino el hombre que refiere la tarjeta de su compañía. Hay, por tanto, un hombre que no se reconoce en la imagen que proyecta sino en la identidad que ha creado. Saldaña, en síntesis, no entiende cómo pueden detener a un empresario, pero, sobre todo, no entiende cómo, incluso siendo otro, le resulta imposible la inserción en el mundo.

El autoengaño, grosso modo, significa para él un escudo. Saldaña forja su estatus social a partir de un discurso paralelo. Este se materializa en las tarjetas que el personaje hace imprimir, y que representan, significativamente, la única acción que realizó a lo largo del cuento. Todo lo demás se quedó en el terreno de la fantasía. El personaje no posee capital ni aptitudes para convertirse en un hombre de negocios, y la prueba está en que al inicio del relato tuvo que pedirle dinero prestado a su esposa. Saldaña, en síntesis, solo puede optar por un mecanismo de defensa, y este no es otro que un discurso que solo él cree posible, pues en este se conjuran su miseria.

Higgins aporta otras consideraciones en torno al carácter de Saldaña. Estas ahondan, sobre todo, en el problema económico que permea el contexto del personaje. No obstante, de sus ideas se colige lo que hemos defendido hasta el momento: para Saldaña, la autoimagen es más importante que la realidad, pues la primera legitima su ser frente a los otros. Higgins señala, con gran acierto, que en el personaje hay una mezcla de mediocridad y exagerado amor propio, pero también, un talante idealista que no se concreta nunca en proyectos (Higgins, 1991: 49). Tal actitud parte del presupuesto capitalista de que la movilidad social está supeditada a la iniciativa propia. No obstante, Saldaña no posee ni el talento ni el capital para corroborar dicha idea, por lo que fracasa al intentar “[...] afirmar su identidad dentro del mismo proceso modernizante que la amenaza” (1991: 49).

Dicho sistema revela la poquedad que representa Saldaña dentro de las estructuras económicas de su país. Frente a ellas, el personaje responderá con una fantasía que resulta patética: la forja de una identidad que lo ilusiona con ser parte del centro. La llamada en la que le informa a su esposa que ya posee una empresa y un capital de un millón de soles pretende un fortalecimiento de su prestigio, aunque, de más está decirlo, se trata de una ilusión. Saldaña, en síntesis, es un hombre incapacitado para la práctica. Dicho defecto lo margina dentro de la sociedad capitalista del cuento.

En “Explicaciones a un cabo de servicio” asistimos al retrato de un personaje que recurre al autoengaño como forma de validación. Ribeyro es hábil a la hora de escenificar las acciones de un carácter convencido de los signos exteriores del poder, manifestado en unas tarjetas de valor ornamental. El paralelo entre el deseo de riquezas y la falta absoluta de servicios básicos de su hogar corroboran la tesis que hemos defendido hasta el momento: el anhelo de inserción en una realidad económica y social margina a la mayoría de los personajes ribeyrianos. La Lima excluyente sigue allí, pero, si en un primer momento la ciudad estableció criterios raciales, étnicos, lingüísticos y clasistas para definir el lugar de cada quien dentro de la civilización, ahora asistimos a una nueva forma de resistencia: la inclusión de los marginales por medio de un discurso paralelo. Este palía el dolor y a veces se materializa en tarjetas.

#### 4.2. ESPUMANTE EN EL SÓTANO: LA MIRADA SUBTERRÁNEA.

“Espumante en el sótano” es un relato que Julio Ramón Ribeyro incluyó en *El próximo mes me nivelo*, su sexto libro de cuentos. El volumen no fue editado de manera independiente, sino que hizo parte del segundo tomo de *La palabra del mudo*, publicado en 1972 por la editorial Milla Batres. Se trata de un relato que recrea las compensaciones imaginarias de su personaje por medio del humor y la ironía.

El texto relata la vida de Aníbal Hernández, un humilde empleado del Ministerio de Educación que llega al sótano en que trabaja y se dispone a ordenarlo todo para el brindis que realizará en el lugar. El motivo no es otro que el aniversario número veinticinco de su inicio como empleado público. Aníbal, cargado con empanadas y botellas de vino, anuncia a sus compañeros que al convite asistirán dos de los jefes más reputados del edificio: los doctores Gómez y Escobedo, con quienes trabajó años atrás y a quienes vio ascender mientras él descendía a las labores de fotocopiado.

Gómez y Escobedo, sin embargo, no se muestran alegres con la fiesta, aunque asisten a la reunión por solidaridad con su viejo compañero. Los demás empleados, mientras tanto, se quejan de la calidad del vino y de la comida. Otros hacen chistes que revelan el poco respeto que sienten por Aníbal. El personaje, que ha ido a trabajar vestido con un terno, se muestra conmovido por la presencia de sus colegas y lanza un sentido discurso en el que afirma que nada lo ha hecho más feliz que trabajar en el Ministerio de Educación, y que, si volviera a nacer, no dudaría en ocupar el mismo cargo. La reunión termina en medio de aplausos, justo cuando Gómez y Escobedo se ausentan del lugar para cumplir con otros compromisos.

Una vez se queda solo en el sótano, Aníbal ve los restos de una fiesta que imaginó más gozosa. Se prepara para ir a su casa, en la que lo espera su esposa con el almuerzo de aniversario. No obstante, antes de salir, Gómez le dice que debe limpiarlo todo, pues el lugar ha quedado convertido en un chiquero. En cuatro patas, y sin el terno que lucía durante el brindis, Aníbal comprueba que el cubículo en el que trabaja semeja más una celda que un lugar digno de la imagen que ha elaborado de sí mismo.

En *Teoría y técnica del cuento*, Enrique Anderson Imbert señala que el lugar en el que se escenifican las acciones cumple dos objetivos. El primero es “[...] revelar el estado de ánimo del narrador” y el segundo “[...] influir en los pensamientos y emociones de los personajes” (Imbert, 2007: 233). Otro tanto agrega David Raymundo Chong Lam, quien, en *El hombre según Julio Ramón Ribeyro*, recuerda que “una función principal del escenario es contribuir al tono de la narración. En algunas obras, escenario y personaje van a la par. Se fusionan de manera que el escenario “ataca” al personaje, el escenario se convierte casi en un personaje” (Chong Lam, 1998: 368). Tales apreciaciones son necesarias para el análisis que plantaremos en las próximas páginas, pues, si bien nos hemos detenido en el análisis de las acciones, en el relato que nos ocupa las mismas están ligadas íntimamente al escenario. Así, aun cuando en un primer momento comentemos las actitudes de Aníbal, de allí pasaremos al vínculo que se establece entre él y el sótano.

Lo que Aníbal considera trascendental no deja de ser un evento cualquiera para los otros. De no ser por sus constantes menciones, ninguno de los personajes conocería el motivo de la fiesta. Higgins advierte sobre el hecho y afirma que es tal la insignificancia de Aníbal que es él quien “[...] se ve obligado a organizar la celebración” (1991: 90). Los demás, mientras tanto, parecen más interesados en la rutina, y cuando se suman al festejo, lo hacen con indiferencia. Tal comportamiento no es exclusivo de los empleados de menor rango. Incluso los superiores demuestran apatía cuando Aníbal los convida al brindis. Uno de ellos es Gómez. La escena en la que los protagonistas se cruzan resulta reveladora:

—Señor Gómez, sería para mí un honor que usted se dignase hacerse presente...

—¿Y las copias?

—Justamente, las copias, pero sucede que hoy hace exactamente veinticinco años que...

—Vea, Hernández, hágame antes esas copias y después hablaremos. (Ribeyro, 1994: 353-354)

Las bodas de plata, que se celebrarán en el sótano del ministerio, no revisten la menor importancia para el antiguo colega, quien ha ascendido laboralmente y por ello mismo es tratado con sumo respeto por el protagonista, que se muestra conforme con el rol secundario

que cumple en el organismo. El sótano, además, es el equivalente simbólico de su posición. En ese espacio, concebido como un segundo hogar, se pronuncia el discurso del personaje, quien se asume como pieza clave en el entramado burocrático que representa el ministerio. Aníbal, afirma Higgins, posee un espíritu de equipo que no es correspondido por sus colegas (1991: 91), pero esto parece no importarle, pues todo indica que su ser se ha alienado con una función que, aunque insignificante, representa todo para él. Aníbal, en síntesis, no es otra cosa que un asalariado orgulloso porque hace parte del poder.

A tal comentario podríamos añadir que el empeño que pone en la fiesta resulta risible. No solo se viste de traje (aun cuando en la oficina luce siempre un mandil), sino que compra empanadas y vino espumoso para brindar. La precaria calidad de los productos revela su naturaleza, y las cantidades de licor que sirve según el rango laboral demuestra que, en su concepción de la sociedad, es necesario agasajar holgadamente a los superiores. Mientras que sus compañeros tienen que conformarse con una copita, Gómez y Escobedo reciben tragos generosos. De hecho, la fiesta solo inicia cuando estos se encuentran presentes, lo que comprueba que Aníbal justifica su ser gracias a la presencia de las autoridades. Uno de ellos, Gómez, entró al mismo tiempo que él al ministerio, pero el protagonista reconoce que aquel “[...] ha trepado. Ahora es un señor” (Ribeyro, 1994: 355), título que parece despertar las frustraciones y nostalgias de Aníbal, entre las que se encuentra el lejano recuerdo de haber sido alguna vez Jefe del Servicio de Almacenamiento.

Güich y Susti agregan, en cuanto al correlato que se establece entre el sótano y el personaje, que no deja de ser llamativa la actitud de este al inicio del relato, cuando llega a su trabajo y contempla, de abajo hacia arriba, el edificio ministerial (Güich y Susti, 2016: 40). La escena es rematada con un suspiro que semeja una claudicación. Mirar hacia la parte superior del inmueble es prueba fehaciente de su poquedad. Aníbal tiene que conformarse con el papel de subalterno y mostrarse altivo cuando un superior lo saluda. No en vano, luego de que Escobedo confirmara su asistencia al brindis, el personaje se dirige a sus compañeros y les dice: “toquen esta mano [...] Huélanla, denle una lamidita, zambos. Me la ha apretado el director. ¡Ah, pobres diablos! No saben ustedes con quién trabajan” (Ribeyro, 1994: 356). El calificativo de “zambos” adquiere aquí connotaciones denigrantes, pero sobre todo

risibles, pues es fácil inferir que Aníbal, al ser tocado por su jefe, asumió el gesto como una ratificación de su estatus imaginario. Este, de más está decir, es una autopercepción que no encuentra asidero en las opiniones de los otros, los que, ajenos al saludo del Director, demuestran poco respeto por Aníbal, al punto de que le hacen burlas y no tienen consideración por el tiempo que ha trabajado como funcionario público. Para él, sin embargo, sus compañeros quedan relegados al mundo de los zambos, es decir, al escalón conformado por los marginales. Lo paradójico de todo ello es que ese es su propio peldaño, pues la contemplación inicial a la que hacen referencia Güich y Susti, cuando el personaje ve de abajo hacia arriba el edificio, no deja de ser la mirada de un inferior.

No obstante, Aníbal se cuenta dentro del otro grupo, pues, para él, el vínculo laboral con Gómez y Escobedo lo convierten en parte del equipo, aun cuando la relación con ellos es francamente inexistente. Higgins señala que, para el primero, “[...] la amistad con Aníbal es una cosa del pasado”, razón por la cual el personaje “se cuida de guardar las distancias”, dado que el otro “[...] representa un incómodo recuerdo de los comienzos modestos que ha dejado atrás” (1991: 93). Aníbal, sin embargo, no es consciente de ello, por lo que su actitud resulta peligrosa en la medida en que no reconoce jerarquías dentro de un organismo piramidal como el ministerio. Sus fantasías lo llevan a exponer este discurso:

[...] éste ha sido uno de los más bellos días de mi vida. Aníbal Hernández, un hombre honrado, padre de seis hijos, se lo dice con toda sinceridad. Si tuviera que trabajar veinte años más acá, lo haría con gusto. Si volviera a nacer, también. Si Cristo recibiera en el Paraíso a un pobre pecador como yo y le preguntara, ¿qué quieres hacer?, yo le diría: trabajar en el servicio de copias del Ministerio de Educación. ¡Salud, compañeros! (Ribeyro, 1994: 359-360)

Si bien algunos brindan con él, los jefes que asisten al convite no muestran el mismo carácter festivo, pues, aun cuando Aníbal inició labores como jefe, veinticinco años después ha sido desclasado al oficio de copista. Este hecho ya había sido revelado por Aquilino Calmet, uno de sus colegas, quien recuerda que, debido a los cambios de gobierno, Aníbal “[...] tuvo que cambiar de piso. De arriba abajo” (Ribeyro, 1994: 354). Gómez y Escobedo, por el contrario, han ascendido, al punto de que el segundo trabaja en los últimos pisos, tiene secretaria y una sala de espera fuera de su oficina. Gómez, por su parte, posee un despacho

cercano al del ministro y niega tajantemente haber sido compañero de Aníbal en el cargo de mensajero.

Este último dato anuncia la crisis final del personaje. Cuando se dispone a salir para su casa, en la que su esposa lo espera con un almuerzo, Gómez le pide, como superior, que limpie el chiquero en que se ha convertido la oficina. La poca consideración por los veinticinco años de labores anula todo atisbo de solidaridad y le confirma al personaje que su posición en el ministerio es secundaria. Sumado a las groserías de los empleados, que se quejan de la comida y de la ampulosidad con que se anunció el brindis, está el hecho de que la autoimagen de Aníbal se viene abajo con la insolencia de su antiguo colega. Güich y Susti señalan que el personaje reconoce así que jamás tendrá lugar en los pisos superiores, aquellos en los que se ejercita el poder y se toman las decisiones más importantes, dado que la suya es una labor puramente mecánica (Güich y Susti, 2016: 41). Aníbal, en síntesis, es un personaje capaz de imaginar amistades de prestigio donde no hay más que relaciones de subordinación. La escena final resume muy bien su cargo en el ministerio:

[...] el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanada, de manchas de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota. Nada estaba en su sitio. No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino —ahora lo notaba— una especie de celda, un lugar de expiación. (Ribeyro, 1994: 360)

El autohomenaje de Aníbal tuvo como propósito darle un significado y un rango a su vida. No obstante, el mismo resultó inútil cuando el personaje se hizo consciente del espacio que ocupaba. La copa rota es un correlato de la conciencia que adquiere tras el desplante. Sin colegas, al protagonista no le queda más que reconocer que es un engranaje anónimo, un miembro más de esa masa enorme llamada empleados públicos. Así como Pablo Saldaña, en “Explicaciones a un cabo de servicio”, cierra su perorata diciendo que él es *un hombre*, así mismo se presenta Aníbal cuando llega a la oficina cargado con viandas: “¡Ya llegó el hombre!” (Ribeyro, 1994: 353). No obstante, en ninguno de los dos casos hubo el reconocimiento a la humanidad que exigían los personajes, por lo que las ilusiones de los mismos terminaron hechas añicos. A ellos, sin embargo, les queda la posibilidad de reestructurar su ser por medio de la imaginación, aunque dichas compensaciones acrecientan su soledad.

#### 4.3. UNA AVENTURA NOCTURNA: LA ILUSIÓN SEXUAL.

“Una aventura nocturna” es el octavo cuento de *Las botellas y los hombres* (1964), libro del que ya comentamos seis relatos en el capítulo anterior. Escrito en Lima, en 1958, su personaje principal, Arístides, comparte características conductuales con Pablo Saldaña y Aníbal Hernández: es apocado, segundón e iluso. El relato ha sido adaptado al cine en cortometrajes de Gustavo Chávez (2008), que contó con el auspicio de la Universidad Federico Villarreal y, también, de Juan Thorndike (2017), con la participación de actores como Gonzalo Molina y Gabriela Velásquez.

El argumento del texto, grosso modo, es el siguiente: Arístides es un personaje “[...] excluido del festín de la vida” (Ribeyro, 1994: 182). Soltero y sin amante, trabaja en los sótanos del Registro Civil y malvive en un minúsculo departamento en el que no hay más decoración que unos posters fijados en la pared. Todo en su vida es absolutamente gris. Sus viejos amigos de colegio, que han conseguido la prosperidad económica, apenas si lo saludan por la calle. De ahí que Arístides solo encuentre refugio en los ancianos y los tullidos del parque, quienes constituyen su único contacto con el mundo.

Cierta noche, y tras deambular por algunas calles de Lima, el personaje desembocó en un barrio nuevo, en el que había un café a punto de cerrar. El sitio era regentado por una mujer gorda de voz varonil, rasgos que poco le importaron a Arístides, pues la dueña se mostró amable e incluso coqueta con él, al punto de invitarlo a tomar una cerveza. A esta siguió un baile en el que Arístides vislumbró una aventura nocturna, fantasía que siempre lo había acompañado. La mujer, sin embargo, aplazaba el encuentro. El deseo del personaje se acrecentaba al tiempo que la dueña advertía que aún no habían sido guardadas las mesas y las sillas. Arístides se ofreció a ayudarla, en espera de una recompensa sexual. Extenuado tras media hora de cargar muebles, solo le quedaba pendiente el trasteo de una maceta. Cuando ya estaba a punto de concluir la tarea, advirtió que la mujer había cerrado la persiana y lo dejaba fuera del local. Arístides tomó la vasija y la rompió contra el suelo, consciente de que, una vez más, la vida se había burlado de él.



La soledad en la que vive el personaje lo lleva a imaginar una aventura donde no hay más que un trato comercial. La ambigüedad de la música y el baile, junto con la cercanía del cuerpo de la mujer, le hacen pensar en el inicio de una vida feliz. El aire de intimidad inmediata, imposible hasta ese momento para él, será tan solo una ilusión. El narrador recuerda que sus únicas amistades son los marginales, y el final de la historia ratificará que “[...] el protagonista no se reconciliará con su suerte, sino que confirmará su afinidad con el fracaso como una marca reiterativa en su vida” (González Montes, 2013: 176).

La consecuencia de no saber interpretar la realidad hace que el personaje sea presa fácil de las ilusiones. A tal efecto contribuye el lugar en el que se adentra. Se trata de un barrio nuevo, es decir, un espacio que aún no ha sido mancillado con su derrota. La aventura, por tanto, adquiere el cariz de una nueva oportunidad, de una promesa que le permitirá romper con su pasado. Higgins señala que el esquema que sigue la historia es el siguiente: hay una “[...] insatisfactoria situación inicial, de la cual el protagonista procura escaparse, pero tal intento se ve frustrado, generalmente tras una breve ilusión de éxito, que sirve para acentuar su conciencia de estar atrapado” (1991: 95). Y ello sucede porque Arístides es un hombre tímido que ha fracasado tantas veces que solo puede esperar que el encuentro con la mujer salga mal. No obstante, como dicha lógica se rompe, el personaje da paso a la ilusión. Dado que la fantasía se está materializando, Arístides cede a todas las pretensiones de la mujer, quien toma la iniciativa y le impone una prueba para que demuestre su hombría. De ahí que sea su talante varonil el que termine lastimado. La puerta que la mujer cierra al final acentúa la certeza de que la felicidad nunca será posible.

Elmore añade que, más allá del chasco final, lo importante del relato está en que “[...] en la representación, importan tanto la trampa en la cual cae el sujeto como la huella síquica que en él deja la peripecia” (2002: 100). La llegada al café significa una trasgresión a su rutina. El espacio, de carácter disoluto, se complementa con la hora en que el personaje merodea por el lugar: la una de la mañana. En dichas coordenadas, Arístides experimentará un cambio respecto a su comportamiento diurno, pues le resultará más fácil comunicar sus deseos y, por tanto, exponer su intimidad ante la dueña. Esta, sin embargo, no es más que “[...] una figura femenina que, astutamente, se acomoda a la fantasía erótica del personaje

central para manipularlo” (Elmore, 2002: 98), y las pocas referencias que hace sobre su vida lo motivan a seguir adelante. Arístides se entusiasma con la posibilidad de ser otro, en tanto que la mujer, consciente de que es ella la que ha pactado las normas del juego, conduce al personaje hasta el punto que desea llevarlo: una explotación laboral revestida de seducción inmediata.

En “Algunas consideraciones del deseo y amor en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro”,<sup>24</sup> Santiago López Mañiga profundiza en dicha línea argumentativa. El crítico afirma que

en las relaciones amorosas que los hombres establecen con las mujeres en la narrativa corta de Ribeyro es fácil distinguir dos tipos de vínculo, uno en el que el sujeto es modalizado por el “deseo” y otro en el que el sujeto es modalizado por el “amor”. (2009: 295)

Arístides, evidentemente, se ajusta al primer esquema, dado que existe en él una premura por romper con su patrón de vida. Es el deseo el que lo hace pensar en una recompensa cercana, pero tal actitud es también la que lo lleva a malinterpretar las señales de la mujer. De allí que momentos como el baile adquieran para el personaje un valor simbólico, aun cuando el mismo no fue más que un engaño. Arístides no supo notarlo porque su inocencia le impide reconocer la experiencia de los demás. La dueña, en cambio, es una mujer separada, y también una comerciante, hecho que corrobora su carácter astuto.

López agrega que “el deseo es una fuerza que conecta a un sujeto con un objeto, conexión que permanece virtual en tanto no interviene otra fuerza capaz de transformarla en una relación realizada” (2009: 296). Según esta idea, el vínculo entre los dos personajes goza de una doble interpretación. Para Arístides, la tensión sexual es el sustento de la unión, hecho que sabe leer la mujer para explotarlo laboralmente. La urgencia por el contacto físico le revela a la dueña que la relación será transitoria. De allí que sea ella la que imponga las condiciones. Arístides pretende la inmediatez, en tanto que ella, como negociante, optará por

---

<sup>24</sup> El texto está incluido en *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, editado por Tierra nueva editores en Iquitos, 2009. Los compiladores de los artículos son Néstor Tenorio Requejo y Jorge Coaguila.

una relación utilitarista. Mientras tanto, el personaje se complacerá con la escena que él mismo ha idealizado:

la mujer soplaba el humo con elegancia y lo miraba sonriente. La situación le pareció excitante. De buena gana hubiera pagado su consumo para salir a la carrera, coger al primer transeúnte y contarle esa maravillosa historia de una mujer que en plena noche le hacía avances inquietantes. (Ribeyro, 1994: 184)

Adentrarse en un barrio nuevo, ya lo dijimos, le ha conferido una recompensa. No obstante, esta resulta ilusoria, y “el aplazamiento del placer sexual concluye, a la larga, en la frustración del personaje, que sólo obtiene de la experiencia un vislumbre agudamente penoso de su propia condición” (Elmore, 2002: 100). El chasco, así, debe ser leído más allá de sus posibilidades humorísticas e interpretarse como una herida ontológica. El personaje, una vez rompe la maceta, materializa simbólicamente su vida y corrobora que el encuentro sexual se quedó en el terreno de lo hipotético.

López Mañiga añade, en su distinción entre el deseo y el amor, que “los personajes masculinos deseantes y enamorados en la narrativa corta de Ribeyro sufren siempre chascos en sus relaciones con las mujeres, se equivocan, son engañados” (2009: 303). No obstante, y a pesar de la derrota, a ellos les está permitido resarcirse en el terreno de la imaginación. Si bien hay siempre una imagen que los retrotrae a la realidad (en este caso, una maceta estrellada), también es cierto que la posibilidad de humanizarse y soñar con ser otros sigue presente. Basta recordar ese momento en el que

[...] cuando la tuvo cogida del talle —tieso y fajado bajo su mano inexperta— tuvo la convicción Arístides de estar realizando uno de sus viejos sueños de solterón pobre: tener una aventura con una mujer. Que fuera vieja o gorda era lo de menos. Ya su imaginación la desplumaría de todos sus defectos. Mirando las repisas con botellas que giraban a su alrededor, Arístides se reconciliaba con la vida y, desdoblándose, se burlaba de aquel otro Arístides, lejano ya y olvidado, que temblaba de gozo una semana sólo porque un desconocido se le acercaba para preguntarle la hora. (1994: 184)

La posibilidad de un segundo yo clausura su vida pasada, pero ese yo alterno depende siempre de alguien más. El deseo implica la interacción, y esta, en el caso de Arístides, es del todo imposible porque el impulso de la mujer es egoísta. A ello habría que sumar que el contacto que establece el personaje no es con la dueña sino con su idealización. La mujer,

por su parte, no participa del mismo acto, pues ella ve a Arístides tal como ha sido descrito por el narrador: como la imagen física y moral del deterioro.

La mirada de la dueña no le confiere ningún hálito superlativo. Ella actúa bajo la lógica del comerciante, y es esta la que la concita a aprovecharse de la situación. Todo ello indica que el encuentro resultó traumático para el personaje, en la medida en que la mujer reveló sus carencias al incitarlo sexualmente:

La dueña, siempre en el dintel, lo miraba trabajar con una expresión amorosa. A veces, cuando él pasaba resoplando a su lado, extendía la mano y le acariciaba los cabellos. Este gesto terminó de reanimar a Arístides, por darle la ilusión de ser el marido cumpliendo sus deberes conyugales para luego ejercer sus derechos.

—Ya no puedo más —se quejó al ver que la terraza seguía llena de mesas, como si éstas se multiplicaran por algún encanto.

—Creí que eras más resistente —respondió la mujer con ironía. (Ribeyro, 1994: 185)

El desafío supone cumplir unos requisitos sociales para los que el personaje no está preparado. Arístides no puede consumir la función de amante porque, en primer lugar, la mujer pone en duda su hombría, y, en segundo lugar, porque todos sienten pena de su humanidad. El suyo es, por tanto, el epílogo de una aventura destinada al fracaso. La maceta rota es el signo exterior de un hombre que reconoce que, fuera de los límites de su imaginación, no hay esperanzas posibles. La mosca desalada descrita al inicio por el narrador, que se precipita al borde de la mesa en que el personaje bebe con la dueña, representa a Arístides como un animal insignificante, incapacitado para volar (Ribeyro, 1994: 183).

En “Una aventura nocturna”, Ribeyro recrea un carácter que se suma a otros que son propios de su cuentística. Nos referimos a “[...] los abandonados, los que han sufrido pérdidas, los que sueñan con éxitos o riquezas que nunca llegarán”, pero también, a “[...] los reprimidos, los condenados a la castidad, la masturbación o el burdel” (Reisz, 1996: 91). A todos ellos no les queda más que fraguar una segunda personalidad para compensar lo que la vida les ha negado. En el caso de Arístides, tal alternativa le permitió, aunque momentáneamente, la posibilidad de vivir una aventura nocturna, aunque la misma haya concluido en la más dolorosa de las humillaciones.

#### 4.4. PAPELES PINTADOS: EL VIAJE IMAGINARIO ALREDEDOR DEL MUNDO.

El relato que comentaremos a continuación está incluido en *Los cautivos* (1972), libro que, al igual que *El próximo mes me niveló*, nunca se publicó de manera independiente, sino que hizo parte del segundo volumen de *La palabra del mudo*. Su rasgo más destacado es que los cuentos que lo componen (doce en total) tienen a Europa como escenario central. En ellos se recrea, hasta cierto punto, experiencias que el autor conoció de primera mano.

En el texto ya mencionado, un narrador en primera persona refiere la ambigua relación que sostiene con Carmen, una mujer nacida en Málaga, España, que trabaja como camarera en París. El narrador muestra prisa por la consumación del acto sexual, en tanto que ella le cuenta el abandono en que la han dejado sus anteriores amantes. Además, le dice al narrador que tiene un hijo al que ha dejado en manos de una nodriza. El hombre se aburre mortalmente con sus historias y solo espera el momento en que ella salga de su trabajo para acompañarla a su hotel, ubicado en el Barrio Latino.

Cuando esto sucede, la mujer, en lugar de ceder al encuentro, invita al narrador a caminar por París. Durante el recorrido, Carmen despegó afiches publicitarios en los que aparecen retratadas varias ciudades europeas. El itinerario agota al hombre y lo sume en la incompreensión absoluta. No obstante, la expectativa de una cercana relación lo obliga a continuar. La inminencia de la madrugada le hace decir a Carmen que ya es hora de volver a su cuarto, al que el narrador no podrá entrar porque el patrón se encuentra muy cerca.

La pareja se cita al día siguiente y la escena se repite: Carmen va por París despegando carteles turísticos y el narrador apremia por el encuentro sexual. La mujer cede y lo invita a su hotel. Una vez se encuentran en la habitación, el hombre ve un sinnúmero de carteles por todas partes. La mujer los extiende y le explica las maravillas de cada uno. Habla de Roma, de los molinos de Holanda, de la Torre de Londres y del panteón griego. El narrador comprende que dichos carteles son una vía de escape, un viaje imaginario por el mundo entero para una mujer que nunca ha sido amada y se encuentra separada de su hijo. Los carteles, en síntesis, son su única posibilidad de ficción. Preso de la ira, el narrador sale del hotel y se pierde.

Minutos después, y tras ver un cartel en el que aparece la playa de Málaga, roba el afiche y vuelve al cuarto de Carmen.

El relato guarda similitudes argumentales con “Bárbara” (otro de los relatos de *Los cautivos*), como bien han señalado los críticos Peter Elmore y Crisanto Pérez Esáin. Las razones del paralelo estriban en que en las dos historias hay un narrador que vislumbra un posible encuentro sexual. Este, sin embargo, no llega a consumarse porque las mujeres de los relatos se mantienen al margen del deseo. Dicha conclusión es la que nos permite citar a Giovanna Minardi, quien, en un artículo titulado “La mujer en el imaginario femenino de Julio Ramón Ribeyro”, afirma que el universo narrativo del escritor

[...] está lleno de mujeres, pero ellas no tienen una existencia autónoma, no juegan un papel protagonista, sino más bien están vistas en función de la figura sempiterna del hombre, el cual o las desea ardientemente o las tiene simplemente a su lado (1998: 254).

El argumento de la crítica italiana puede ser resumido en los siguientes términos: si bien son ellas las que determinan el comportamiento masculino, no por eso ocupan el espacio central de la historia. Este, no obstante, no es el caso de “Papeles pintados”, pues aun cuando conocemos la fábula gracias al narrador, un hombre que pretende una relación casual con Carmen, es ella quien deviene el eje fundamental de las reflexiones, dado que protagoniza el “[...] deseo de vivir una realidad ajena a toda coherencia con el mundo” (Bereche Álvarez, 2011: 64). Dicha realidad está definida por los afiches que la mujer arranca por las noches, los cuales incitan sus deseos de huir de París, espacio que se configura como una celda. La mujer solo refiere historias nostálgicas, por lo que los carteles representarían una fuga y una proyección a una realidad más halagadora. Bereche Álvarez, en *La dimensión temporal en la cuentística ribeyriana*,<sup>25</sup> añade que Carmen “[...] vive en un mundo de sueños no realizados, de vagas soledades superadas por paisajes en papeles” (2011: 64). Ello la pondría en medio del análisis, pues el narrador, un hombre apurado por la premura sexual, terminará por adecuar su comportamiento según los deseos de la mujer, aunque no por ello se erija como el protagonista clave. Carmen, en síntesis, puede ser unas de las tantas mujeres deseadas por

---

<sup>25</sup> El documento al que hacemos referencia es una tesis defendida por la autora en la Universidad de Piura, Perú, en 2011. La cita anterior corresponde al mismo texto.

los caracteres ribeyrianos; pero, a diferencia de lo que opina Minardi, sí tiene una existencia autónoma, aunque esta solo resulta posible en la fantasía que le reportan sus afiches.

Cuando el narrador se queja con Carmen, luego de la caminata nocturna que no derivó en un encuentro furtivo, esta le responde con una sonrisa y una frase tajantes: “yo soy una mujer difícil. Mis amigos tienen que acostumbrarse a mí” (Ribeyro, 1994: 319). Ello no significa que estamos ante temperamento altanero, pues, cuando el narrador emprende la huida en la segunda cita, tras comprobar que esta será una repetición de la anterior, ella lo sigue y le reprocha que él es igual a todos los hombres, que siempre terminan por abandonarla. La inferioridad sentimental de Carmen, unida a la repentina decisión de dirigirse con él al hotel, no deben leerse como una confirmación de que las mujeres de Ribeyro están sometidas a los dictados de los hombres, pues, una vez la pareja se encuentra en el cuarto, es su deseo el que se impone sobre el del narrador. En él emerge “[...] el sometimiento a las pasiones al que lo puede llevar una mujer” (Bereche Álvarez, 2011: 65), que, en el caso del cuento, es la contemplación de los posters que Carmen amontona desde hace varios años.

Los afiches son el único medio que posee el narrador para comprenderla. Compartir su pasión por los posters le reportará una intimidad psicológica, mas no sexual, con la mujer que ha pretendido. De esa manera es ella quien termina por imponerse sobre ese hombre que al inicio del cuento “la deja hablar” (Ribeyro, 1994: 317) y soporta su “vana parlería” con tal de satisfacer su deseo. No obstante, tales actitudes dan paso a la obediencia, pues, como refiere el narrador, “para complacerla arranqué un afiche, luego otro y otro, pero sin pasión, disgustado más bien por ese proceder que me parecía un atentado contra el ornato de la ciudad” (Ribeyro, 1994: 318). Si bien él cree estar ganando la batalla, aun cuando, de sus propias palabras, se colige que hace parte de ese grupo de “parroquianos solitarios” que buscan en ella una conversación, es Carmen la que resulta vencedora, dado que solo siente pasión por las historias nostálgicas que refiere y por la posibilidad de huir que le reportan sus afiches.

Uno de ellos resulta fundamental para el desenlace. El narrador dice que la mujer le “[...] habló del afiche que esa tarde había visto cerca de la escuela de Medicina, un afiche

maravilloso de un mar azul y una costa que era la sombra del paraíso” (1994: 319). Ese mismo, según se infiere tras el cierre del cuento, es el que retrata una playa de Málaga, la ciudad natal de la protagonista. La mujer quiere ir al lugar para arrancar el poster, pero el narrador, que no está dispuesto a otra caminata, le recuerda la cita en el hotel. Ella, entonces, le dice: “¡tú no puedes entender estas cosas!” (1994: 319), y su enojo cobra sentido si comprendemos que, para ella, su ciudad natal tiene un valor afectivo mayor que el de una simple relación pasajera.

El relato, como hemos visto, enfrenta a dos personajes con anhelos opuestos. Carmen, al igual que la dueña de “Una aventura nocturna”, permanece al margen de los deseos sexuales del hombre. Para ella son más importantes los afiches porque estos representan “[...] mecanismos de compensación, esperanzas en que lo externo y superficial consigan saciar las expectativas de felicidad que todos sienten” (Pérez Esáin, 2006: 38). Por ello interpretamos la frustración que experimenta al no poder arrancar el cartel cercano a la escuela de Medicina como una mutilación simbólica de sus sueños, dado que, poseerlo dentro de su colección, equivale a “[...] abrir una ventana de color sobre los grisáceos días parisinos” (Ribeyro, 1994: 321). La insatisfacción femenina, incomprendida por el narrador, revela que este no conoce las motivaciones anímicas de la mujer, por lo que la percepción que ella tiene de la realidad le resulta incomprensible. La incomunicación, así, deriva de la incompatibilidad de intereses. Como bien sugiere Pérez Esáin, el narrador busca una amante ocasional, en tanto que ella añora un hombre que la escuche y comprenda sus aficiones (Pérez Esáin, 2006: 36), un hombre que, en síntesis, no la abandone como lo han hecho los demás.

No obstante, el narrador comprenderá al final la proyección de la mujer:

solamente entonces comprendí lo que significaba un afiche de turismo. Uno de estos afiches, cualquiera de ellos, era la evasión, el país remoto, la ciudad soñada, las vacaciones eternamente aplazadas, los imposibles días de paz o de descanso, el irrealizable viable, el exotismo prometido y burlado, el consolador mundo de la ilusión. ¿Qué cosa había hecho Carmen al arrancarlos y juntarlos sino sustituir por esos papeles cada uno de sus sueños, de sus proyectos frustrados? (Ribeyro, 1994: 321).

La epifanía del narrador lo lleva a arrancar el cartel en el que aparece fotografiada la playa malagueña. Este es el mismo que Carmen vio y la atrajo por el mar azul y la costa



paradisíaca. El narrador decide volver al hotel para completar la colección de alguien que ya no se erige como el personaje triste al que él escucha con desgana, sino como un ser que, a pesar de las desilusiones que conforman su discurso, es capaz de viajar por el mundo entero gracias al poder de la imaginación.

*Los cautivos*, como señalamos al inicio de este análisis, es un libro que sucede enteramente en Europa. Ello resulta fundamental en la comprensión de la cuentística de Ribeyro. Sin importar las coordenadas espaciales en las que ubiquen sus personajes, estos atienden a una lógica fácilmente rastreable: son protagonistas que asumen la carencia como forma de ser. Tal rasgo hace que trasciendan lo local y se conviertan en universales, en la medida en que sus fracasos van más allá de la anécdota y tocan la esfera de lo simbólico.

El deseo de congraciarse con el mundo es siempre doloroso. Eso lo saben los personajes que aquí hemos comentado, y en especial Carmen, quien palía su soledad con historias que no le interesan a nadie. Consciente de ello, y aguijonada por el deseo de huir, cifra sus esperanza en objetos externos que adquieren un cariz mágico según su ilusión. Que estas permanezcan en el cuarto del hotel significa que la mujer ha hecho de ese espacio íntimo una vía de escape. Solo allí le resulta posible la reconstrucción de su ser, que se encuentra fracturado por el abandono al que la han sometido sus amantes y por el recuerdo de un hijo que dejó en manos de una nodriza.

Los afiches constituyen la esperanza de la fuga, que debemos leer aquí como un rechazo a la realidad. Esta es la actitud que toman los personajes ante los embates del presente, la misma que resulta incomprensible para el hombre que la corteja. Situados en dos planos distintos, la realidad y la fantasía, los personajes representan una confirmación de la imposibilidad de los sueños en la narrativa ribeyriana. Esta tiene como base la incomunicación de sus personajes, que suelen interpretar, de manera equívoca, las intenciones de los otros. En el caso de “Papeles pintados”, el narrador confundió complicidad con manifestación del deseo. Esta es la constante en los personajes masculinos de los dos últimos análisis, y será también la actitud del narrador del relato que comentaremos a continuación, que ha de sumarse a la lista de quienes avizoran la felicidad en gestos y actitudes que son descifrados erróneamente por su fantasía.

#### 4.5. BÁRBARA: UNA APUESTA POR LA ILUSIÓN.

Incluido también en *Los cautivos*, “Bárbara” relata la historia de un hombre que, años después de asistir a un Congreso de Juventud, conserva la carta de una joven polaca que conoció en dicho encuentro. La imposibilidad de traducir el documento, junto con la confusa relación que mantuvo con ella, sumen al narrador en una actitud destructiva. Al final rompe la misiva de Bárbara, sin importar lo que ella podía revelar sobre el encuentro que tuvieron a solas en Varsovia.

El argumento, grosso modo, es el siguiente: tras la Segunda Guerra Mundial, cada tanto se celebraba un Congreso de la Juventud en el que muchachos de todo el mundo conversaban, bailaban y bebían para afianzar lazos de amistad entre los pueblos. En uno de esos eventos, el narrador conoció a una joven llamada Bárbara, con quien entabló una confusa amistad debido a que entre los dos no había una lengua común: él hablaba español y francés, y ella polaco y ruso. Además, entre los dos no había una atracción mutua, dado que el deseo sexual era latente solo en el narrador, quien una noche besó a la joven, tal como lo hicieron muchas de las parejas que se conocieron en el Congreso.

Mientras que los compañeros del narrador llegaban al hotel para contar cómo sus nuevas amigas se habían convertido en sus amantes, el narrador buscaba la manera para que el encuentro con Bárbara llegara al mismo punto, pues solo así podrá participar de las conversaciones con sus amigos. No obstante, este tardaba en llegar. Un día, sin embargo, la joven polaca partió con el narrador rumbo a su casa, que quedaba a las afueras de Varsovia. El lugar estaba solo y, tras un breve descanso, la pareja subió al cuarto. El momento esperado, sin embargo, devino en frustración. La joven, en lugar de una relación pasajera, se contentó con mostrarle al narrador unas faldas que colgaban de su armario.

La pareja abandonó el lugar y, de regreso a Varsovia, viajaron en silencio. Bárbara, sin embargo, no parecía incómoda con la situación. Al día siguiente, en la estación del tren, los asistentes al Congreso se despidieron entre besos. El narrador permaneció solo, en espera de Bárbara, quien nunca llegó al lugar. Meses después, sin embargo, recibió una carta de la

joven. La misma fue guardada durante diez años, hasta que un día, simplemente, el narrador decidió romperla.

A diferencia de los otros personajes, que sufren el chasco y asumen el fracaso de manera inmediata, el narrador de “Bárbara” espera una década para dar fin a la ilusión. Ello sucede porque nunca supo interpretar el idioma de la joven. Así, la suya resulta una experiencia innominable. El beso que se dan una noche, tras un baile acompañado de bebidas alcohólicas, es una señal a su favor. No obstante, la joven parece no darle la misma importancia. El narrador, por su parte, traduce los gestos de manera arbitraria. Allí donde ella le enseña el ruedo de su falda, él cree leer “[...] vivo fuera de la ciudad, iremos a mi casa un día, hay que tomar un tren” (Ribeyro, 1994: 271). El lector comprende que es imposible adivinar palabras como “casa” y “tren” en el gesto de la falda, pero la necesidad de hacer parte del grupo que han disfrutado del sexo en el Congreso lo induce a pensar de esa manera.

La decisión de romper la carta es interpretada por Isolina Rodríguez Conde como una escisión en la conciencia del narrador, quien confronta en el relato a su *yo* actual con el *yo* de la historia (Rodríguez Conde, 2015: 128). En este orden de ideas, la distancia temporal y la conciencia de la adultez revelan una filosofía de vida que el narrador resume en los siguientes términos:

éramos ilusos entonces y optimistas. Creíamos que bastaba reunir a jóvenes de todo el mundo en una ciudad, hacerlos durante quince días pasear, conversar, bailar, comer y beber juntos para que la paz se instaurara en el mundo. No sabíamos nada del hombre ni de la historia. (Ribeyro, 1994: 270)

Dicho pesimismo es el que lo lleva al acto destructivo. El Congreso no le reportó la anhelada experiencia amorosa, sino, por el contrario, un evento traumático que no le permitió validar su hombría ni superar una etapa de su desarrollo. La única manera de ser parte del grupo es tergiversando el significado de los gestos. La compensación imaginaria a la que recurre, que no es otra que una pésima traducción del lenguaje corporal, le permite eliminar las barreras lingüísticas. Por ello, tras los movimientos de Bárbara con su ropa, el narrador se atreve a preguntar: “¿Qué cosa quería Bárbara? ¿Al fin había logrado comprender lo que yo deseaba?” (1994: 271). No obstante, su deseo no obtiene la respuesta debida, por lo que el fracaso emerge como la respuesta más obvia. Este, sin embargo, adquiere todo su peso

diez años después, cuando, cansado de no encontrar quién pueda traducirle la carta, decide romper con la ilusión para asumir el desengaño. El narrador ha comprendido que el Congreso de la Juventud, en el que todos reían, bailaban y mantenían relaciones sexuales con personas a las que nunca más volverían a ver, fue un ritual afectivo del que nunca pudo hacer parte. La carencia se ha fijado en él y le ha generado una mutilación psíquica imposible de traducir con palabras, pues él mismo ha roto la carta que le podía dar la respuesta. La destrucción del documento debe interpretarse como un autoflagelo que deja al narrador con una eterna incógnita.

En su lectura de “Bárbara”, Peter Elmore señala que el único vínculo posible entre el narrador y la joven es la expectativa. Mientras que el primero se sitúa en una zona indefinida, pues no tiene certeza sobre el deseo de la joven, esta responde con gestos que el narrador fuerza a traducir. Dado que la aprobación es inviable, al narrador no le queda más opción que ensalzar la pasión en la escritura. Esta, dice Elmore, “[...] demuestra ser el dominio del deseo diferido, pues el *corpus* del texto reemplaza y sublima la presencia negada de los cuerpos femeninos” (2002: 119). El paso de la esperanza a la decepción está mediado por actos indescifrables: Bárbara lleva al narrador a su casa, se desviste frente a él, le enseña sus faldas y lo mira de manera fija y ansiosa (cfr. Ribeyro, 1994: 272). Este último detalle permite pensar que es ella la que invita al encuentro. No obstante, Bárbara se viste y, de camino a Varsovia, parece no dar muestras de incomodidad. Al día siguiente no se aparece en la estación, pero, meses después, le envía una carta al narrador. Los actos, cargados de ambigüedad, desubican al personaje y le impiden nombrar la experiencia de manera asertiva. La interpretación deviene un enigma, pues no hay certeza definitiva del rechazo ni de la aceptación. Todo ello desemboca en un vínculo cifrado por el misterio. Este, en últimas, ha de afectar psicológicamente al narrador, para quien solo hay una vía de escape: la plasmación de la anécdota, o, si se quiere, la resolución del enigma por medio de la escritura. No obstante, el mismo persiste por deseo expreso, ya que el narrador rompe la carta para deshacerse de la esperanza y, también, para “[...] aniquilar todas las huellas de su pasado” (Ribeyro, 1994: 270).

Por su parte, Crisanto Pérez Esáin cree adivinar en el narrador un trasunto del propio Ribeyro. Los diarios del escritor le dan la pista definitiva. En ellos, el autor consigna lo siguiente: “Carta de Barbara, mi amiga de Varsovia. ¿Qué me dirá? Está en polaco. Recuerdo sus ojos admirables, los valeses de Strauss en la plaza Stalin”<sup>26</sup> (Ribeyro, 2003: 79). La novedad de su lectura es que, más allá de la coincidencia biográfica, Pérez Esáin revela que la frustración sexual y la imposibilidad de descifrar un misterio no son los principales argumentos del cuento. Para el crítico español, hay en el fondo una pérdida de la inocencia que halla su correlato en el Congreso de la Juventud. El narrador toma distancia de su yo de otra época para confirmar que su generación redujo la paz y la armonía entre los pueblos a una fiesta sexual. En ese orden, no solo hay un choque entre el deseo del protagonista y la actitud de la joven, sino también, entre la esencia del evento político y la realidad del mismo. Años después, dice Pérez Esáin, el narrador será consciente “[...] de que estos encuentros no han servido para nada” (2006: 34), por lo que el rompimiento de la carta significará una ruptura con una forma de ver el mundo.

La disolución se da diez años después, tiempo en el que el narrador ha madurado lo suficiente para juzgar como iluso y neófito en temas de historia al joven que fue. La carta de Bárbara lo transportará a un pasado que debe cerrar. Así, el documento representa una necesidad de recuperar aquella juventud, pero también, el recuerdo de un trauma que debe clausurar. El personaje tiene que optar, según Pérez Esáin, entre “[...] la ignorancia ilusoria o la amarga verdad, de lo que se traduce un sentimiento trágico de la sabiduría” (2006: 35). La carta de Bárbara, o mejor, su traducción, podrá revelarle que su pasión fue compartida, aunque la misma podría contener todo lo contrario. Romperla, entonces, equivale a cerrar el enigma y, de paso, darle fin al ciclo de las ilusiones políticas y pasionales.

La carta es el testimonio de una época. La imposibilidad de leerla se equipara con la dificultad que tuvo al pretender la mujer. En este orden de ideas, el narrador no obtuvo de Bárbara ni su cuerpo ni su intimidad psicológica. La experiencia le confirmó que, así como resulta incomprensible el amor, también lo es el devenir histórico. El narrador no participó

---

<sup>26</sup> El fragmento citado corresponde a la entrada del 8 de septiembre de 1955. La misma hace parte del segundo diario parisino.

activamente en ninguno de los dos procesos, por lo que el final del relato habrá de situarlo en un terreno en el que obtiene una desangelada visión de la realidad.

A pesar de todo lo dicho, consideramos que la ruptura de la carta podría significar la permanencia de la expectativa. El narrador opta por mantener el vilo, por lo que el enigma puede ser resignificado muchas veces. Las ambigüedades secundan dicha lectura. Basta recordar la interpretación que podemos hacer del cuarto de la joven:

la prisa de Bárbara era incontenible, pues ya estaba otra vez arrastrándome de la mano por un pasillo, empujando una puerta y nos encontramos en un dormitorio, donde lo primero que vi fue una cama más bien estrecha, cubierta con una colcha de cretona floreada. Una cama. ¡Qué largo había sido el camino para llegar desde nuestro primer encuentro hasta este pequeño espacio, tan escueto como una tumba, pero tan suficiente, donde al fin nuestros cuerpos hablarían un idioma común! (Ribeyro, 1994: 272)

La doble realidad que ofrece la descripción, en la que se mezcla una colcha de cretona floreada y una cama tan escueta como una tumba, potencian la relación entre la vida y la muerte, la esperanza y la frustración. A ella podríamos agregar la ilusión del lenguaje, barrera que se ha impuesto entre ellos y que, en el espacio de la cama, será superada. La habitación también participa de dicha lectura, pues en ella Bárbara se desvistió ante el joven y lo miró de manera ansiosa. Antes de llegar a ella, los personajes “penetraron sudorosos y sonrientes” por “un jardín”, y llegaron, tomados de la mano, hasta la puerta principal (Ribeyro, 1994: 272). Las alegorías sexuales son evidentes, y las mismas tienen más peso que la realidad de la carta. De allí que podamos concluir que la ruptura de la misma puede ser interpretada como una apuesta por la ilusión. Con el documento hecho trizas, las palabras de Bárbara no podrán modificar la experiencia. El narrador, más allá de la lectura que proponen los críticos, cree romper con su pasado una vez destruye la carta, pero en realidad le ha dado mayor fuerza porque lo ha instalado de manera definitiva en su recuerdo. El enigma sobrevive con todo su peso. Ello indica que Bárbara será una presencia real en su vida, más fuerte que la de las amantes de sus antiguos compañeros de viaje. El narrador no puede sustraerse a la experiencia traumática porque la misma le resultó altamente simbólica. Convencido de que su arrebato destructivo culminó con la aventura de Varsovia, todo parece indicar que, involuntariamente, el personaje volvió a ella para reinterpretarla en beneficio de la ilusión.

#### 4.6. TÉ LITERARIO: LA FIESTA APLAZADA.

“Té literario” hace parte del octavo libro de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, titulado *Sólo para fumadores* (1987). Se trata de un relato en el que hay una fuerte presencia de diálogo y de humor, los cuales permiten conocer los clichés de quienes participan en la historia. Esta, grosso modo, se resume en las siguientes líneas: Adelinda, una mujer de clase media, organiza un convite para agasajar a Alberto Fontarabia, un escritor al que conoció de niño y que ahora goza de fama internacional. Es el autor de *Tormenta de verano*, una novela que guarda similitudes argumentales con *Crónica de San Gabriel*, de Julio Ramón Ribeyro. El libro es comentado por los asistentes, entre quienes se encuentran doña Rosalba y doña Zarela, señoras abonadas al Club de libro. Estas, según la organizadora, son mujeres cultas que van siempre a las charlas de la Alianza francesa.

Otros de los asistentes son una pareja de esposos que destacan por su mal gusto. A ellos se suma Sofía, la sobrina de doña Adelinda. Todos esperan a Fontarabia y le preguntan a la dueña de la casa por el escritor, de quien fue vecina tiempo atrás. Ella solo refiere que es amiga de su mamá y que la última vez que habló con Fontarabia fue en uno de sus esporádicos viajes a Lima, cuando este le firmó por casualidad alguno de sus libros.

Las horas pasan y Fontarabia no aparece. Doña Adelinda le pregunta a su sobrina si será prudente leerle al autor los poemas que ella le dedicó a Bobby, su esposo muerto, a lo que la joven le dice que sí. La pareja de mal gusto pelea en la sala. El esposo, vale la pena decirlo, es un escritorzuelo que va de arriba para abajo con un poema escrito por él, cuyo tema central es Tupac Amaru, uno de los precursores de la independencia del Perú. La comida se enfría y la noche cae. Los convidados esperan retratarse con el escritor, por lo que le piden a Adelinda que busque un rollo fotográfico y lo llame a su casa para confirmar el encuentro. La anfitriona accede, pero, a último momento, le pide a su sobrina que se comuniqué con el escritor, pues la cita fue concertada con la madre de este, sin contar con su beneplácito. La sobrina llama y él, al otro lado de la línea, le dice que no sabe quién es la mujer. Sofía cuelga y, cuando su tía le pregunta qué ha pasado, le miente abiertamente: le dice que Fontarabia está enfermo y no podrá asistir a la cita. La mujer, apenada, regresa a la sala a servir el té para los invitados.

Si en los relatos antes comentados el sujeto de las ilusiones era un solo, y este solía fraguar una realidad paralela en la que no participaban los otros, en “Té literario” asistimos a un equívoco colectivo en la medida en que los personajes no son conscientes de su escaso nivel intelectual. Elmore secunda esta lectura cuando recuerda que los comentarios que los invitados hacen sobre *Tormenta de verano* son dispares y no apuntan al núcleo central (cfr. Elmore, 2002: 237). Allí donde doña Rosalba ve una novela costumbrista, Adelinda lee una novela psicológica. Doña Zarela, por su parte, cree que el relato es de corte social, y Sofía, la sobrina de la anfitriona, habla de una novela de amor. Lo paradójico de todas estas clasificaciones es que resulta fácil colegir que ninguno de ellos se acercó al texto, aunque todos, sin excepción, esperan la firma y la foto con el autor. Ello revela, en palabras de Elmore, ese “[...] ambiente pequeño burgués con ínfulas ilustradas” (2002: 237), pero también, “la medianía y la impostura” de una clase que ve en su pertenencia al Club del libro y sus regulares asistencias a la Alianza francesa un signo de distinción.

La ilusoria intelectualidad de los personajes viene acompañada de gestos arribistas. Estos se hacen evidentes en las opiniones de doña Zarela y doña Rosalba. La primera le dice a Adelinda: “hubieras invitado a los Ganoza, son gente más fina” (Ribeyro, 1994: 608); y la segunda apoya las palabras de su amiga al afirmar que “a los Noriega, ¡zas! Los hubiera borrado” (1994: 608). La pareja de esposos corrobora las opiniones de los demás. Por un lado, Gastón quiere hablar con Fontarabia para preguntarle cuál es el rol del escritor en la sociedad, pero también, desea entregarle dos copias de su poema: una para la Biblioteca Nacional de París y otra para Jean Paul Sartre, cuando Fontarabia se lo cruce por la calle. Su esposa, mientras tanto, ha ido a la peluquería para retocarse y verse bonita, hecho que complementa con el uso de ropas ajustadas, propias de una mujer más joven. Los personajes, en síntesis, son recreados de manera caricaturesca, y tal estrategia permite inferir que en el universo ribeyriano no son solo los marginales los que crean realidades ilusorias. La actitud acompaña también a los miembros de la clase media, y, sobre todo, a los personajes de este relato, quienes, como ya dijimos, cifran su prestigio en una autopercepción que no guarda equivalentes con la realidad. El deseo de ser parte de una elite intelectual le hace decir a doña Rosalba que el té es solo una convención social, pues el verdadero alimento de los presentes



será “[...]la conversación de Fontarabia” (1994: 611), una frase que, a todas luces, revela la afectación de los personajes, seres comunes y corrientes que cada tanto aderezan sus conversaciones con anglicismos y galicismos.

Si en los relatos antes analizados había un hecho desencadenante de la ilusión (las tarjetas de una compañía inexistente, las bodas de plata de un empleado público, el aparente flirteo de una desconocida y los afiches turísticos), en “Té literario” el detonante es una vieja relación de vecindad entre Adelinda y Fontarabia. El vínculo, aunque débil, es maximizado por los admiradores, para quienes la anfitriona es en realidad una entrañable amiga del escritor. Este hecho permite, según Antonio González Montes, “[...] que nosotros, los lectores, conozcamos la psicología, tipología, costumbres y expectativas de ese conjunto de seguidores de un hombre que encarna la literatura en su más alta expresión: la del escritor consagrado” (2014: 218). El hecho de que Fontarabia sea una figura pública les permite soñar a los asistentes con una relación de prestigio. Todos, en síntesis, concurren al té para aferrarse a esa ilusión de poder. La posibilidad de inscribirse dentro de la elite se encuentra sujeta a la llegada del escritor. De allí se concluye que, para los asistentes, la cultura es un asunto de contactos: para ellos, vale más la firma y la fotografía de Fontarabia que la lectura de su novela, pues estos hechos corroboran su pertenencia a un mundo ilustrado.

Los invitados se ajustan a unas pautas que consideran refinadas. El té y los libros del escritor, que reposan en el centro de la mesa, constituyen parte del decorado. Los galicismos, los anglicismos y las cucharitas de plata complementan la escena. Por eso no está bien vista la presencia de los Noriega, gente huachafa<sup>27</sup> que desentona con el espacio pretendidamente artístico que se ha creado. Este, sin embargo, será el único punto al que puedan aspirar los asistentes. Fontarabia no llegará y las discusiones de los viandantes serán sumarias. González Montes recuerda otro detalle que revela la frustración de la fiesta: cuando Sofía abre el periódico y comenta la entrevista que respondió el escritor, todos ven la foto de Fontarabia. Esta constituirá el único contacto real con él, un trato virtual que confirma el fracaso de la fiesta (cfr. González Montes, 2014: 221). La imposibilidad de una relación personal, unida a

---

<sup>27</sup> Palabra típicamente peruana que hace referencia al mal gusto.

la revelación de Adelinda, “la verdad es que yo hace años que no lo veo” (Ribeyro, 1994: 607), anuncian un desenlace en el que solo hay cabida para la risa.

Al respecto, Irene Cabrejos señala, en un artículo titulado “Cuando Ribeyro hace reír”, que dicha posibilidad narrativa se hizo evidente en la obra del escritor hacia la década del 70 (Cabrejos, 2004: 205), época en la que este publicó *Los cautivos* y *El próximo mes me niveló*. Tal actitud perduró hasta la publicación de los cuentos que conforman los *Relatos santacrucinos* (1992), y tuvo momentos determinantes como el que aquí estamos comentando.

Para Cabrejos, el humor devino un recurso básico para que el autor observara y comentara la realidad, pero también, para que todo desembocara en situaciones hilarantes en las que se da a entender todo lo contrario de lo que se dice. Tal efecto, que bien podría definirse como irónico, posibilita una lectura crítica que revela las actitudes ridículas de los personajes. No obstante, para que ello sea posible, “[...] es importante que el grupo comparta una visión de mundo semejante” (2004: 207), y que este permanezca separado de quienes ríen, es decir, de los lectores, que deben percibir la incongruencia y responder a la misma con humor.

Para que dicho proceso se realice, la percepción de la incongruencia debe ser objetiva, y ello solo resulta posible cuando el narrador ha sabido plantear una situación en la que los motivos de los personajes inquietan por su naturaleza ilusoria. Tal definición nos permite pensar en los comportamientos presumidos de los invitados. No solo es la pretensión de que un libelo termine en las manos de Sartre, sino la certeza de que ello será posible. A tal momento podríamos sumar la intención de Adelinda, quien planea leerle a Fontarabia los poemas que le ha escrito a su esposo muerto. Por último, podríamos pensar en el anhelo de doña Rosalba y de doña Zarela, quienes ansían una foto con alguien que no se ha enterado de que fue invitado a una fiesta. Los personajes, de acuerdo con esta idea, pretenden materializar un deseo que los lectores saben imposible, pues el narrador se ha encargado de anunciar que la realidad que los invitados comparten no es la misma de Fontarabia, quien, en la entrevista que Sofía señala en el periódico, confiesa que lo que más anhela es ser olvidado. El escritor del relato, alter ego de Ribeyro, rechaza todo aquello que no sea literatura, y la

reunión en la que lo esperan los personajes se caracteriza por ser un espacio artificioso, ajeno a todo aire creativo.

Si en *Prosas apátridas* el peruano había dicho que “[...] a la gente le interesa tanto o más las opiniones del autor sobre sus libros que sus propios libros” (Ribeyro, 2006: 134), en “Té literario” tal actitud se confirma de manera humorística, pues su final, al igual que los relatos ya comentados en este capítulo, no es otro que el desencanto. La frustración, producto de la expectativa, se hace evidente cuando doña Adelinda le pide a su sobrina que hable con Fontarabia. La joven lo hace y, una vez pronuncia el nombre de su tía, tiene que deletrearle el apellido al escritor, quien afirma que no la conoce y no está enterado del té. Cuando la llamada termina, Sofía le dice a Adelinda que Alberto está apenadísimo, dado que le resulta imposible asistir por un problema digestivo. La mentira no tiene otro sentido que el de preservar la ilusión de que Fontarabia sí quería asistir. De esa manera, el endeble vínculo de los invitados con el mundo de la cultura adquiere el cariz de un aplazamiento, mas no el de una imposibilidad. No obstante, la actitud de la anfitriona, y el hecho de que ella misma confesara que la cita fue acordada con doña Josefa, la madre del escritor, nos permiten inferir que el desplante era latente. Aun así, la mujer vuelve a la sala a tomar el té, pues dicha acción significa una prórroga en la ilusión de los invitados.

“Té literario” recrea una serie de personajes estereotipados que aspira a una realidad artística ajena a la literatura y más próxima a los vínculos de privilegio que puede establecer la clase media con la elite culta. Los únicos espacios que les resultan posibles son aquellos en los que se amontonan la mayoría: el Club del libro, la Alianza francesa y las reuniones informales. Adelinda y sus amigas están lejos de Fontarabia porque, en la pirámide de la cultura, ellas conforman la base de los admiradores, muy por debajo de los críticos y de los escritores. El universo en el que participan también hay roles estandarizados, y el de ellas, según se colige del relato, es el de las eternas seguidoras. El narrador, a lo sumo, les concede la posibilidad de decir una que otra frase en francés, el idioma de todos los aspirantes a intelectuales, pero les niega el encuentro con el escritor y la posibilidad de un retrato, la única evidencia física que podría acercarlas a la posteridad.

#### 4.7. EL JEFE: LA ILUSIÓN ETÍLICA.

“El jefe” hace parte de *Las botellas y los hombres* (1964), uno de los libros más comentados en este trabajo. El relato vuelve al argumento del hombre gris que, en una noche de copas, avizora un futuro promisorio. En dicha línea podríamos incluir a “Explicaciones a un cabo de servicio” y “Una aventura nocturna”, pero también, a tres cuentos que ya fueron analizados en capítulos anteriores: “El primer paso”, “Las botellas y los hombres” y “De color modesto”. Como se puede constatar, Ribeyro plantea una relación próxima entre las ilusiones de sus personajes y el espacio en que estas se forjan, representado en bares y cantinas populares. El delirio etílico impide trazar una línea clara entre la realidad y la ficción. Esta última suele revelar su naturaleza tras un chasco, cuya función es retrotraer al personaje al presente y recordarle su lugar en la sociedad.

Escrito en 1958, “El jefe” cuenta cómo Eusebio Zapatero, ayudante de contador, asiste a la fiesta que la casa Ferrolux, S. A., brinda con motivo de la inauguración del nuevo club social de la empresa. Una vez aparecen los primeros síntomas de embriaguez, la fiesta termina y todos vuelven a sus casas. En el ascensor, el personaje se encuentra con su jefe, don Felipe Bueno, y otros empleados que son invitados por este a tomar un trago en el hotel Ambassadeur. Eusebio espera la retirada de sus compañeros para quedarse a solas con su jefe y pedirle un aumento de sueldo tras quince años de trabajo en la compañía. Cuando esto sucede, los hombres salen del lugar y se dirigen al Negro-Negro. Si bien el tema de la paga no llega a concretarse, Eusebio se siente feliz por la intimidad que ha establecido con don Felipe, quien le pide llamarlo Pim, como lo hace su esposa en casa. Eusebio, que ya había confesado que sus amigos le dicen Bito, cree afianzar el vínculo con su jefe, con quien sigue tomando copas hasta las cinco de la mañana. Los hombres salen del lugar y recuerdan que les quedan pocas horas para volver al trabajo.

Con un retraso de diez minutos, Eusebio se dirige a la secretaria de su jefe y le pregunta si ya llegó Felipe. La mujer lo mira de manera sospechosa mientras el hombre sonrío. Sin ser anunciado, el personaje pasa al despacho y, luego de ver su nuevo amigo, lo llama cariñosamente Pim, como lo había hecho horas antes. El saludo fue respondido con

frialdad por un hombre que leía la correspondencia y que, a esas horas, volvía a asumir el rol de siempre: el de jefe.

En el capítulo dedicado a *Los gallinazos sin plumas* habíamos dicho que, junto con el anhelo de una casa que resguarde de las hostilidades del mundo, existía un afán de mejoría económica que alivianara a los personajes de la miseria. Lo paradójico de tal empeño, señalamos en ese momento, es que estos terminaban por comportarse según la lógica capitalista, la misma que los excluye y oprime. Tal actitud derivaba en la claudicación de un código ético que, no obstante, no aseguraba la salida de la marginalidad ni la inserción en un mundo menos chocante.

Dicha actitud es rastreable en el cuento que aquí comentamos. La compañía para la que trabaja Eusebio, afirma Higgins, no tiene como política un trato más humano con los empleados. El crítico advierte que, “en realidad, la política de la compañía va encaminada a mejorar la productividad, como señala el hecho de que las paredes del club estén cubiertas de carteles que pretenden fomentar buenos hábitos en el trabajo” (Higgins, 1991: 118). El narrador de la historia se refiere a tales anuncios al inicio del cuento, cuando relata que en ellos se habla del valor de pensar antes de actuar y de verificar antes que calcular (Ribeyro, 1994: 177). Todo ello apunta a una suerte de alienación laboral revestida de filosofía, la cual preocupa porque el lugar en el que se ubican tales avisos es aquel que la compañía ha destinado para el ocio. En este orden de ideas, la mentalidad capitalista invade a los empleados incluso en sus momentos de esparcimiento. Bajo esta lógica actuará Eusebio Zapatero, quien, como ya anunciamos, aprovechará el escenario del bar para pedir un aumento. El personaje confunde los dos planos, el laboral y el personal, porque no es capaz de sustraerse a los valores económicos de su sociedad.

En un primer momento, el narrador nos dice que

[...] cuando el directorio observó que entre los circunstantes aparecían los primeros síntomas de embriaguez, se dio por finalizada la fiesta. Después de todo, como se dejó entender, aquello no era una juerga sino un pequeño acto simbólico de júbilo y fraternidad.

—Esto es democracia —dijeron algunos empleados cuando el gerente, para cerrar con gracia la reunión, bailó la última pieza de la noche con una mecanógrafa. (1994: 178)

La falsa camaradería, y la ruptura de las jerarquías laborales, se da en el instante en que los empleados y los jefes están bajo los efectos del alcohol. Eusebio, mientras tanto, iba de aquí para allá, tratando de integrarse al grupo en el que se encontraba Felipe Bueno, su patrón. Cuando este sale del ascensor con los demás trabajadores, a quienes invita a tomar un whisky, Eusebio se adelanta y busca la primera línea de los invitados, temeroso de que un cambio de opinión lo excluya del festejo. En justo ahí cuando notamos que el personaje, más que un iluso, es un avivato al que no le salieron bien las cosas. Eusebio, a diferencia de los personajes que ya hemos comentado, calcula la situación y se dispone a sacar partido de la misma. Para impresionar a su jefe, en un instante se aventura a hablar de política, aunque pronto se comprueba que sus conocimientos sobre el tema son escasos. No obstante, el personaje no cesa en su empeño, pues, como bien señala Elmore, este es consciente de que solo por fuera de la empresa es posible la trasgresión. La ruptura que pretende Eusebio no es otra que la de convertir a su jefe en un compañero de juerga, y, si bien ello fue posible, “el simulacro de intimidad dura apenas lo que la noche: acabado el paréntesis de la celebración, ya de retorno a las condiciones normales de trabajo, la ilusión de la cercanía se disipa y vuelven a definirse los linderos del orden establecido” (Elmore, 2002: 99). Ello sucede sin que el personaje haya estado atento a las palabras de su jefe, quien, en un instante, refiere que de vez en cuando una cana al aire hace bien al espíritu, pero también, cuando se niega a hablar de los asuntos de la oficina mientras departe con Eusebio. Felipe Santos ha sabido trazar una línea entre la compañía y su vida personal, a diferencia de su empleado, quien quiere llevar a la taberna su situación económica.

No obstante, ello ocurre porque es el mismo jefe el que pide no ser llamado “señor acreedor” ni “don Felipe Bueno”. Es decir, es la autoridad la que, poco a poco, elimina las barreras que lo separan de sus subalternos. Estas quedan del todo abolidas cuando los personajes salen del hotel Ambassadeur, lugar exclusivo de Lima, y se dirigen a uno de carácter más popular y cercano al mundo de Eusebio: el Negro-Negro. Allí, el empleado ve cómo su patrón seduce a una mujer, rompe una copa e incluso insulta al mozo del lugar. Las

convenciones sociales, ya del todo anuladas, hace que Eusebio piense en una mejora salarial. Si a todo ello le sumamos el hecho de que los hombres terminan cantando un vals criollo e intercambiando corbatas y apodos, podríamos suponer que las condiciones eran las indicadas para que el personaje gozara

[...] secretamente de esa rara confluencia de circunstancias que le permitían caminar a solas con su jefe, por las calles de Lima, a esas horas tan avanzadas. Deseaba que pasara algún conocido para detenerlo por la manga, señalar al apoderado con el pulgar y decir guiñando un ojo: “Mi jefe”. (Ribeyro, 1994: 179)

La aparente victoria es la que le permite a Eusebio consolarse con la idea de que, si bien no consiguió el aumento, al menos ha ganado la confianza de su patrón. No de otro modo se explica que el trato entre ellos haya derivado en el tuteo, y que, por ello mismo, el personaje se ilusione con la posibilidad de una relación más cercana con el poder. Higgins advierte que Eusebio “[...] imagina que ha entablado una amistad personal que trasciende las jerarquías y que ha de prolongarse en el trabajo” (1991: 119), posibilidad que lo ubica por encima de sus compañeros, los que, en el bar, a lo sumo llegaron a tratarlo de “usted”. Tal certeza es la que, en su momento, tuvo Aníbal Hernández en “Espumante en el sótano”. La misma revela, una vez más, que en el universo ribeyriano son más importantes los contactos que las capacidades personales, dado que estos significan una posibilidad de ascenso o una mejoría económica.

La convicción de que los vínculos tienen más peso que el mérito es la que lleva a Eusebio a padecer “[...] las consecuencia de haber creído en la sinceridad de un hombre que estaba bajo los efectos del alcohol y que en esas circunstancias lo invitó a tratarlo con cordialidad y confianza” (González Montes, 2013: 175). Su objetivo se deshizo por culpa de un malentendido, como sucede siempre con los personajes que no saben leer la realidad y la interpretan de acuerdo con sus deseos. En este orden de ideas, para Eusebio no fue posible la ruptura de la jerarquía laboral, no solo porque olvidó que “[...] en el orden capitalista las relaciones personales se subordinan a las relaciones de producción” (Higgins, 1991: 120), sino porque, como anunciamos al inicio de este apartado, el personaje quiso sacar partido de la ebriedad de su jefe.

Para Eusebio, más allá de la amistad, don Felipe Santos representa una posibilidad de explotación. Por ello espera que los compañeros de trabajo, que beben con él en el hotel, abandonen el lugar:

“esperaré la ocasión”, se repetía y comenzó a concebir un odio profundo contra aquellos empleados que le impedían disfrutar con exclusividad de la confianza del jefe. “Los batiré en retirada, los emborracharé”, pensaba, demorando su trago. (Ribeyro, 1994: 179).

El problema es que Eusebio no posee las capacidades para imponerse sobre don Felipe. Lo demuestra el hecho de que lleva quince años como ayudante de contador. Buena parte de su vida ha estado dedicada a un oficio subalterno y mecánico, sin posibilidades de ascenso, por lo que, en la competencia inhumana de las sociedades capitalistas, su derrota está más que asegurada. Esta llega de manera sutil, pues, una vez ha concluido la fiesta, Eusebio se dirige al despacho de su jefe, quien lo recibe con una mirada fría que lo ubica en la realidad que el licor le ha empañado. El mundo de la noche y del alcohol, es decir, el mundo de la ruptura, ha dado paso al ambiente laboral, aquel en el que él vuelve a su posición dependiente

“El jefe” es una reiteración de la sociedad literaria creada por Ribeyro. Aun cuando el poder parece ofrecerle a Eusebio una posibilidad de ascenso, este es devuelto a una realidad anodina en la que tiene que conformarse con las limitaciones de su medio. De allí que la imaginación se erija como sustituto o discurso paralelo, y que esta dé cabida a ensoñaciones en las que el éxito inmediato, el reconocimiento social, la fantasía sexual, el cambio de vida, la inserción en la esfera literaria o el aumento de sueldo parecen posibles. No obstante, todo ello resulta ilógico si atendemos a la caracterización que ofrecen los diferentes narradores de Ribeyro. Estos realzan el carácter iluso de los personajes, y comprueban que, tan difícil como la inclusión en una realidad excluyente, es la forja de una quimera que resguarde del medio. Este suele imponerse sobre las ilusiones de los protagonistas, los que, sin embargo, se humanizan gracias a ese mundo alterno que alientan por medio de malentendidos. Allí donde Eusebio ve seres cohibidos, hay en realidad caracteres que, aunque tristes, se mantienen al margen del fracaso gracias a su aceptación de las jerarquías laborales. Estos, tal vez, no alientan fantasías, pero tampoco acumulan derrotas.



#### 4.8. TÍA CLEMENTINA: LA TENTACIÓN DE LA HERENCIA.

Incluido en *Relatos santacrucinos* (1992), el último libro de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, “Tía Clementina” refiere la historia de una mujer que optó por la vida de soltera porque el único pretendiente con quien tuvo intenciones de casarse fue descubierto por ella mientras consumía morfina. Dedicada entonces al cuidado de su madre, Clementina no tenía más pasatiempos que visitar a sus hermanas, asistir a misa y preparar un postre llamado “queso de naranja”, cuya receta no compartía con nadie y la convertía en la depositaria de un saber anhelado.

Gracias a la honestidad con que cumplía sus labores como mecanógrafa en la firma para la que trabajaba, Clementina escaló posiciones hasta alcanzar el cargo de secretaria de gerencia. Una vez allí, conoció a don Sergio Valente, un solterón dedicado a los negocios que renunció al amor por estar pendiente de una madre posesiva. El paralelo de sus vidas los convirtió primero en amigos, luego en novios y finalmente en esposos. La felicidad conyugal era evidente para todos, aunque la mujer lamentaba el hecho de no poder tener hijos.

Tras muchas insistencias por parte de la mujer, pues su esposo tenía pánico a los aviones, la pareja decidió viajar a Europa para celebrar los diez años de matrimonio. Sin embargo, el día de la partida, Sergio murió y dejó a Clementina sumida en la tristeza, aunque con una herencia cercana al millón y medio de dólares. Los familiares de la viuda, ansiosos por la posibilidad de heredar, empezaron a tratarla con mucho cariño, a lo que la mujer respondía con una tacañería extrema y una resistencia inusitada a morir.

La parentela de Clementina moría mientras la mujer parecía dar muestras de una gran fortaleza física. El número de herederos directos, que se vio ampliado por sobrinos y sobrinos nietos, contaban los días y especulaban con la enorme fortuna de la tía, quien, finalmente, hizo un testamento ológrafo que un cuñado suyo guardó como si fuese un tesoro. Tras un atraco, Clementina fue golpeada en la cabeza y murió de un trauma craneano, hecho que aceleró la lectura del documento. Los familiares, reunidos en la sala, oyeron cómo el tío Mendo, encargado de comunicar la sucesión, leía una receta de cocina en la que Clementina revelaba su mayor secreto: los ingredientes básicos del “queso de naranja”, que la había

hecho tan famosa entre sus allegados. Ese fue el único legado de la mujer, quien, por otra parte, dejaba como único heredero de todos sus bienes al Papa, con la condición de que este celebrara eucaristías diarias en su nombre y el de Sergio.

La crítica sobre “Tía Clementina” es escasa. Higgins no se refiere al cuento porque su libro, *Cambio social y constantes humanas*, fue publicado un año antes de los *Relatos santacrucinos*. Elmore, por su parte, subraya su tono autobiográfico, pero no ofrece más que unas líneas sumarias del texto. Antonio González Montes, a pesar de los tres libros que le dedica al autor, no comenta en ninguno de ellos el cuento que aquí analizamos. Rafael Zalvidea, aparte de un acotación sobre el tono evocativo del libro, considera que “Tía Clementina” es un relato flojo cuyo único mérito es el aire aburguesado que recrea el mismo.<sup>28</sup> Crisanto Pérez Esáin, a diferencia de los otros, dedica algunas páginas de *Los trazos en el espejo: identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro* a “Tía Clementina”. Las mismas contienen aportes fundamentales que esperamos complementar debidamente.

En los relatos analizados hasta el momento, los temas del deseo y el afán de superación constituyen la columna vertebral de todas las historias. Los personajes suelen chocar con la imposición de una autoridad judicial o de un superior hegemónico, pero también se da el caso de la frustración que deriva de anhelos profundos que no tienen asidero en la realidad. En el caso de “Tía Clementina”, el abanico de posibilidades se amplía con el conflicto de una mujer que, sin ser una figura de poderío, se configura como un personaje para el que el dinero pasa a un segundo plano. Para ella, vale más ser recordada por sus cualidades culinarias que por sus bienes materiales. Clementina, tal como se puede inferir del final de la historia, está convencida de que su receta es la que le ha granjeado el amor de su familia, pero esta, en realidad, solo ha esperado el momento de su muerte para satisfacer sus ilusiones económicas.

Antes de su matrimonio con Sergio Valente, Clementina es presentada como una pobre mujer para la que el amor fue una aventura imposible. El apelativo de solterona la

---

<sup>28</sup> Véase “Los ‘Relatos santacrucinos’ de Julio Ramón Ribeyro”. Revista Escritura y pensamiento. Año II, N° 6, 2000, pp. 155-167. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

acompaña desde las primeras líneas, por lo que el personaje no goza de un solo signo de admiración. No obstante, tras la boda con un hombre de estatus, la protagonista pasa de ser un motivo de lástima a convertirse en un objeto de envidia. Unido al salto social, Clementina vive una gran relación amorosa. A su vez, goza de las ventajas financieras de su marido, quien se muestra pródigo con la parentela de su mujer. No obstante, tras la viudez, los hermanos y los sobrinos de Clementina esperan ser tocados por la suerte, una posibilidad latente debido a que la misma benefició al miembro menos afortunado de la familia.

El conflicto radica, según Pérez Esáin, en que “[...] la tía Clementina será tenida por todos los familiares como una vieja a la que es necesario aguantar para acceder a los beneficios de un testamento” (2006: 181), el cual termina siendo anulado por los parientes a causa del escaso juicio que la protagonista mostró en sus últimos días. A pesar de ello, la fortuna es dividida entre unos cien herederos que se ven obligados a pagar los impuestos de la sucesión, por lo que el sueño se reduce a unos cuantos pesos que no convierten a nadie en millonario y que el narrador, trasunto de Ribeyro, transforma en diez cajas de vino que le duraron solo tres meses. Dicha decisión, apunta Pérez Esáin, representa una paradoja, pues la mujer, que buscaba la posteridad por medio de una receta, termina siendo recordada por lo menos importante para ella: el dinero (Pérez Esáin, 2006: 181).

Este chasco, sin embargo, no es el único que enfrenta Clementina. A la frustrada juventud se suma la imposibilidad de tener hijos y la cancelación de su viaje a Europa. Este, sin embargo, se realiza años después, en compañía de una sobrina, cuando la mujer ha perdido la cordura y olvida cada tanto lo que acaba de hacer. De su travesía por el viejo continente solo recuerda una misa papal, en la que, según ella, el sumo pontífice le guiñó un ojo. Clementina habría de recordar con nitidez al religioso porque este se parecía mucho a su esposo.

La seguidilla de fracasos, de sueños que no se cumplen, no es de índole social, como en *Los gallinazos sin plumas*, *Las botellas y los hombres* y *Tres historias sublevantes*. Aquí la tragedia es personal y tiene como eje la confrontación de dos realidades que no encuentran nunca un punto de comunión, dado que, entre las mismas, subsiste un malentendido. El que impera en esta narración no es otro que el desaprovechamiento de la riqueza de Clementina,

quien parece poco interesada en el cuidado de su casa y sus propiedades. Para los familiares, es incomprensible que una mujer no se valga de la fortuna para darse la gran vida. No obstante, todo indica que Clementina no cede ante el dinero porque conoció una dicha mayor. Como los demás no participan de dicha lógica, esperan la muerte de la anciana para utilizar el dinero según su criterio. En este orden de ideas, quienes acusan a Clementina de tacaña no reconocen su propia codicia. La visión que la familia del cuento posee del dinero es dispar, y dado que el lucro es el motor de las acciones de la mayoría de los personajes, los que carecen de él solo esperan una oportunidad para saber ejecutarlo.

La protagonista, justo es decirlo, posee una particular idea de las posesiones que el narrador describe en las primeras líneas. Cuando se narra el valor del “queso de naranja”, nos enteramos de que la mujer estimaba la receta como

[...] algo precioso y original, que la distinguía de ellas y la dotaba al mismo tiempo de un instrumento de negociación y, llegado el caso, hasta de chantaje. Si alguno de sus sobrinos le hacía un desplante, tía Clementina lo amenazaba con que para su aniversario no le prepararía el queso de naranja. De igual modo, cuando quería obtener un pequeño servicio de una de sus hermanas le daba veladamente a entender que le revelaría alguna vez, pero a ella sola, la receta del codiciado postre. (Ribeyro, 1994: 726-727)

Podría pensarse, entonces, que lo que lega Clementina en su testamento es algo más valioso que el dinero, y es el secreto para aprender a negociar. La mujer no entrega la fortuna, sino la posibilidad de hacer riquezas. Los familiares, sin embargo, prefieren evitar el trabajo y gozar directamente de las utilidades, lo cual revelaría que están corroídos por el afán de poseer. Clementina, podríamos añadir, transfiere otra cosa a sus familiares, y es su propio ser. En este orden de ideas, el documento que la mujer escribió de su puño y letra tiene un valor ontológico, dado que el mismo representa un bien sin valor monetario que consigna, más que un procedimiento culinario, la identidad de su creadora. Pérez Esáin secunda esta línea interpretativa cuando afirma que es ella la que se entrega en herencia (2006: 182), pero sus familiares prefieren dejar la receta de lado para quedarse con lo único que les parece útil: el dinero. Así, lo que revelaría el final del cuento es que, una vez Clementina dejó de ser la solterona de la familia y se convirtió en la esposa de un acaudalado empresario, sus allegados la despojaron de toda humanidad y empezaron a considerarla solo por su poderío económico.

Ello explicaría el hecho de que el “queso de naranja” haya pasado a un segundo plano tras las nupcias, pues el valor de la protagonista ya no está medido por el celo con que cuida su secreto, sino por la codicia que despertó en ellos la posibilidad de heredar.

La lectura que aquí proponemos iría un paso más allá de la consideración final de Pérez Esáin, quien afirma que el hecho de que la clementina sea una variedad de naranjas, la *Citrus clementina*, equivale a decir que la protagonista, en su testamento, reduce su identidad a su mismo nombre (cfr. 2006: 182). Juan José Barrientos, en “Ribeyro y el mito de Sísifo”, lo interpreta como un equivalente de Clemencia y afirma que, por ello mismo, “el nombre de la tía resulta irónico porque se burla sin piedad, aunque sin proponérselo, de sus codiciosos sobrinos” (2009: 43). Aquí, en cambio, no se propone una interpretación nominal sino una lectura fiel al carácter de la protagonista, que nunca se vio obnubilada por las riquezas de su esposo y disfrutó, por el contrario, de su naturaleza apacible. Allí donde los familiares proponían un viaje a Europa por lo que reporta el mismo en cuanto a goce, prestigio y derroche, Clementina veía una celebración amorosa que había de fortalecer el vínculo conyugal. De hecho, cuando asiste con su sobrina a la misa papal, cree ver en el sumo pontífice un hombre idéntico a Sergio, por lo que su decisión de legarle todos sus bienes materiales no es un acto carente de juicio, sino la oportunidad de devolverle al hombre que amó una fortuna que ella juzga innecesaria, pues la ilusión de estar por fin con él en Europa vale tanto o más que el dinero acumulado en años de trabajo.

“Tía Clementina” recrea las ilusiones de una familia que, como equivalente de la sociedad, ve en el dinero y no en el trabajo una posibilidad de dicha. La herencia, fragmentada en partes alícuotas, no fue más que una fantasía para quienes buscaban la totalidad. Que, de toda la fortuna, los allegados hayan recibido solo unos pesos, confirma que los caracteres ribeyrianos siempre ven rotos sus sueños. Clementina gozó del amor, de las riquezas y de una receta que le concedió un hálito mágico. Los familiares, por su parte, padecieron con la espera y con la partición. El papa nunca recibió la herencia, y el narrador se vio complacido de transformarla en diez cajas de vino.

#### 4.9. UNA MEDALLA PARA VIRGINIA: LA PÉRDIDA DE LA INOCENCIA.

“Una medalla para Virginia” hace parte de *El próximo mes me niveló* (1972). Escrito en París, en 1965, se trata de uno de los pocos textos del autor en los que el protagonista principal es una mujer, aunque ello no elude los temas de la marginalidad y el desencanto del personaje tras un lance fallido.

La historia refiere la acción heroica de Virginia López, una joven de Paita, Perú, que un día salva a la esposa del alcalde, quien estuvo a punto de morir ahogada en el mar. Todos en la ciudad hablan del hecho y se preparan para el homenaje que le ofrecerán a Virginia, que se hace acreedora de la condecoración más importante. Ella, sin embargo, no demuestra el mismo entusiasmo de sus padres, por lo que acude a la ceremonia sin que dé pruebas de felicidad.

En el sitio se encuentran el alcalde, su esposa y las hijas de la pareja. Luego de la premiación, los asistentes beben y se olvidan de la heroína, quien sale al balcón a tomar el aire. Hasta allí llega el gobernante y, mientras hablan de flores y de frutos, le confiesa a Virginia que le hubiese gustado que su esposa muriera, pues, tras muchos años de matrimonio, ya no siente el mismo afecto por ella. Después de ello la corteja y le pide que vuelva algún día a su casa. La joven, sorprendida, se dirige al salón en el que Max, su padre, se halla con otros invitados. La madre de Virginia se avergüenza de las acciones de su marido y le pide compostura. Este la mira con un reproche que le permite reconocer a la joven que su padre atraviesa por la misma frustración conyugal del alcalde.

Más allá de la paradójica heroicidad, de la que hablaremos al cierre de este análisis, interesa tratar el tema de la pérdida de la inocencia. Las razones de tal elección tienen como eje los siguientes momentos: en primer lugar, vemos a Virginia en contacto con Pamela, su hermana menor. De hecho, es la niña la que alerta a la protagonista sobre el percance de Rosina, la esposa del mandatario. Cuando la familia se dispone para asistir a la ceremonia, vemos una vez más a Virginia en confidencias con Pamela. Tal actitud revela, según Paloma Torres, “[...] la desconexión y la incomunicación entre el personaje y el entorno” (2015: 340), dado que, tratándose de una joven, no comprendemos la causa que la empuja a

refugiarse en una pequeña. No obstante, todo ello se aclara en un segundo momento, cuando vemos que Virginia se siente incómoda ante la presencia de unos hombres que llegan a auxiliarla en la playa. La joven, que arrastra el cuerpo de Rosina, está casi desnuda por la acción del agua, por lo que su primer reflejo es rechazar a los bañistas. Ello se complementa con la fiesta organizada por el alcalde. En la misma, hay un grupo de muchachos que permanece alerta ante la presencia de unas mujeres, a las que instigan a bailar una vez inicia la orquesta. Virginia, que se ve forzada a aceptar la invitación de un hombre, se muestra incómoda con las insinuaciones que recibe, en las que algunos le confiesan “[...] que querían también ahogarse sólo por estar en sus brazos” (Ribeyro, 1994: 339).

Todo ello revela, como ya lo ha expuesto Arcadio Bolaños, que “[...] Virginia se siente amenazada por los lugareños, quienes ven en ella ya no a una niña sino a una adolescente con atributos sexuales que despiertan el interés” (2018: 34). No obstante, antes de que las intenciones se cristalicen, los hombres participan de un ritual de seducción que no solo incluye el baile y el reconocimiento de la sociedad, sino también la premiación en público. El homenaje que le tributa el alcalde se ajusta a la lógica de la iniciación sexual, pues, como se colegirá del final del texto, el hombre la condecora porque quiere obtener algo de ella.

El asedio inicia con la mirada sobre Virginia, cuyo nombre es una clara referencia a su castidad. Los ojos del alcalde son descritos por el narrador como “oscuros, soñadores, alineados entre las sienas canosas, un poco tristes”, y se complementan con un detalle de suma importancia, y es que los mismos “[...] parecían poseer el don de la ubicuidad” (Ribeyro, 1994: 340). Virginia no puede rehusarse a ellos por tratarse de la vigilancia de la autoridad, pero también, porque en el universo del cuento todos cumplen obedientemente con un rol. Bolaños complementa tal opinión cuando afirma que, incluso el alcalde, es prisionero de unas convenciones sociales, dentro de las cuales se encuentra el matrimonio, una institución que más parece “[...] una imposición, una rutina, un castigo” (2018: 35). De allí que la actitud de Virginia, más que la de una heroína, sea la de una joven que pasa por una experiencia que le arrebató la inocencia y le permite comprender que, tanto en el ámbito social como en el familiar, todo está atado a unos pactos que secundan la verticalidad del

mando. Por todo ello, la proeza de Virginia deviene un hecho menor cuando la joven reconoce el fundamento de las relaciones humanas.

Estas, de más está decir, les exigen a los personajes una constante degradación. Virginia solo puede entrar al mundo de Paita si expone sus atributos físicos, así como a su padre se le concede un lugar porque actúa como el bufón de los demás. Ello demuestra que, en ese anhelo de inserción, los personajes están sujetos a la deshonra, como sucede cuando Virginia está a punto de recibir la medalla y los dedos del alcalde vacilan sobre su escote, hecho que la reduce a la categoría de objeto sexual.

Paloma Torres complementa lo dicho hasta aquí con una lectura convincente, y es que el relato describe un proceso de maduración que convierte a Virginia de niña a mujer (Torres, 2015: 341). El asunto, sin embargo, debe zanjarse al margen de la sociedad, por lo que la insinuación del alcalde debe darse en el huerto, es decir, a espaldas de quienes se reúnen en su casa. Una vez se encuentran allí, el mandatario confiesa que ese tipo de reuniones lo agotan, pues a él no le gusta la gente. Mientras bebe, el hombre hace una referencia sobre las flores que resulta reveladora para la joven, quien, al inicio de la historia, aparece cuidando un geranio:

—El geranio es una bella flor —dijo al cabo de un rato—. No perfuma mucho pero dura. Es una flor popular. Otras, en cambio, más olorosas, más coloridas, se deshojan en una sola noche y al día siguiente, ¿qué queda de ellas? Nada, unos cuantos pétalos caídos. (Ribeyro, 1994: 342)

El correlato con la vida conyugal es evidente. El alcalde se refiere a su esposa, quien se ha marchitado y, por tanto, debe morir. Todo ello guarda relación con las descripciones que el narrador ofrece en ciertos momentos, cuando retrata a Rosina como una mujer de forma extravagante y piernas descuidadas, que ha decidido ejercitarse con la natación para recuperar algo de su antigua figura. Cuando Virginia la arrastra hacia la playa, no puede evitar ver su rostro horrible y lleno de espinillas, como tampoco, una dentadura que el relato resume como abominable. La protagonista, en cambio, aparece ante los ojos del hombre como un geranio, es decir, como una flor popular y de baja extracción. Ello confirma la autopercepción de Virginia, quien tiene la certeza de que las hijas del alcalde visten mejor y, por eso mismo, se automargina. Más que la heroicidad, la belleza representa el único atributo



posible para que una mujer sea tenida en cuenta. Que dicha certeza haya tenido lugar en el jardín del alcalde, es decir, el único espacio de la casa en el que Virginia se mantuvo al borde de la fiesta, indica que para la protagonista no existe una zona posible en la que pueda estar en convivencia consigo misma. Incluso allí emergerán las confesiones más inusitadas, aquellas que, por hacer parte de los desahogos, solo pueden ser referidas en secreto:

—Se hubiera ido al fondo del mar, como una lancha picada y este señor, sí, este señor sería ahora un hombre feliz. Pero, ¿por qué me mira así? Claro, usted no sabe lo que es vivir veinte años al lado de una persona a la que no... Bueno, la quise al comienzo, es verdad, pero se marchitó tan rápido, se volvió fea, egoísta, vulgar... En fin, no vale la pena hablar de esas cosas. La noche está tan bonita, ¿no le parece?, y usted es tan, tan... ¿me promete que vendrá algún día al huerto a recoger un poco de fruta? (1994: 343)

Tras la acción heroica, la protagonista comprende que no hay algo por lo que deba luchar. La institución familiar le revela su auténtica condición luego de que el alcalde confiesa que lleva veinte años casado con una mujer que no ama. Este es el mismo período de tiempo que refiere su madre cuando reprende a su esposo por estar haciendo el ridículo. Bien advierte el narrador que la mirada de Max estuvo “[...] cargada de un sentido que sólo Virginia, en ese momento, comprendió” (1994: 342). Dicho sentido no es otro que el deber de continuar con un compromiso solo por convenciones sociales, por lo que la joven, “[...] al final, extraerá una enseñanza desalentadora sobre el mundo adulto” (Elmore, 2002: 125). Lo paradójico del heroísmo de Virginia es que el alcalde quiere ponerla en el lugar de la esposa, es decir, en el de una mujer que no es más que una flor marchita. Virginia no accederá a la petición porque ello implicaría un contrasentido. En primer lugar, porque la joven comprende que, más que salvar a Rosina, ha salvado una relación en decadencia, y, por tanto, su acción no fue más que un espaldarazo a la decadente estructura social que ella rechaza. En segundo lugar, porque el resquebrajamiento de sus padres, del que ella es testigo, la confronta de manera decisiva, dado que la disolución marital comporta un riesgo para su familia. No obstante, la reciente experiencia le ha revelado que su padre está tan separado de su esposa como lo está el alcalde de Rosina. Ribeyro, así, recrea a una heroína cuya acción repercutió negativamente en su ser, dado que la misma significó una pérdida de su inocencia y una crisis profunda en el matrimonio del gobernante, porque no hizo otra cosa que prolongar la infelicidad de los cónyuges. A su vez, el acto heroico por el que le premian trajo consigo la

revelación de que sus padres ya no se aman. En suma, la acción de Virginia significó un amargo conocimiento, pues la protagonista comprende que la subsistencia de las estructuras sociales está por encima de la felicidad propia.

Higgins propone leer, en la sensación de sangrado nasal que tiene la protagonista cuando va a recibir la medalla, un tipo de desfloración sexual que señala su destino (Higgins, 1991: 89). Este no es otro que el de sumarse a un ritual en el que los hombres cortejan a las jóvenes, las comparan con las flores y las descartan con el tiempo. Ellas, por su parte, no tienen más valor que el de su virginidad. Una vez perdida, ocuparán el lugar de las esposas. En este espacio secundario permanecerán hasta que, en un futuro baile, vean en las nuevas señoritas aquello que alguna vez fueron, mientras que las muchachas verán el tipo de mujeres en el que habrán de convertirse.

“Una medalla para Virginia” recrea la frustración de una joven que, aun cuando actuó de manera heroica, obtuvo por ello una revelación desoladora. Su deber no será otro que el de satisfacer el deseo de un esposo que la sustraerá de toda humanidad una vez llegue la vejez. La protagonista queda sola en el baile y comprende que incluso en las fiestas, es decir, en los espacios en los que se difumina la línea de las clases sociales, cada quien se junta con los de su grupo. Allí donde el narrador dice que en el bar se agolparon los bebedores, en la terraza exterior los notables, en el comedor las mujeres y el cura, y en el cuarto las hijas del alcalde y los hijos de los hacendados, Virginia aparece acompañada por los sirvientes, sin nadie que comparta su visión de mundo. Las ilusiones de la protagonista sufrirán un nuevo revés tras las insinuaciones del mandatario y la certeza de que sus padres ya no se aman, por lo que su único refugio será la soledad, el espacio destinado a todos los héroes. El rechazo hacia los bañistas, los pretendientes de la fiesta y el alcalde la separarán de la estructura familiar y social a la que todos pertenecen. Virginia, así, será una flor pretendida por su heroicidad, aunque dicha cualidad fue el detonante para la pérdida de su inocencia. La lectura y las charlas con su pequeña hermana constituirán una posibilidad de humanizarse al margen de la sociedad, la misma que la valora solo porque es joven y puede ser comparada con una flor. Virginia, no obstante, se ha marchitado tras la fiesta, pues esta le ha revelado que el sustento de toda estructura social es la aniquilación humana.

4.10. CONSIDERACIONES GENERALES: LA COMPENSACIÓN IMAGINARIA COMO PALIATIVO DE LA FRUSTRACIÓN.

“Todos sus cuentos y novelas son fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental de ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual”.

Mario Vargas Llosa – Fragmento de una carta a Wolfgang Luchting (24 de octubre de 1966)

En *La caza sutil*, Ribeyro señala que su literatura describe un instante específico de la sociedad limeña: aquel en el que la clase media “[...] empieza a constituirse como clase social, sin renunciar a sus anhelos de promoción social ni a su temor de proletarizarse” (Ribeyro, 2016: 379). Dicho período coincide con el “[...] de la dependencia, de la desesperanza, de la incertidumbre, del esfuerzo fallido, de la ilusión sin recompensa”<sup>29</sup> (2016: 380). La relación entre estos dos momentos está mediada por las exigencias económicas y sociales del contexto: llamados a colmar las expectativas de éxito, los limeños anhelaban la inserción en un mundo que se había transformado de manera vertiginosa. La ciudad de la primera mitad de siglo XX dio paso a una urbe moderna y alienante, en la que se dieron cita gentes venidas de la sierra y de la selva, pero también, miembros de las antiguas familias que temían perder sus privilegios dentro de un mundo cada vez más competente. En dichas coordenadas, los personajes ribeyrianos se presentan ante nosotros “[...] sin posibilidades de ascenso social” (Martínez Gómez, 1997: 244), dado que las adversidades del medio constituyen una tara en su proceso de inclusión. Este se ve entorpecido no solo por factores económicos, sociales, étnicos y lingüísticos, sino también, por la incapacidad de los protagonistas para interpretar acertadamente las situaciones en las que se ven envueltos. Estas pueden darse incluso fuera del espacio limeño, por lo que resultan reveladoras en la medida en que el autor recrea la manera de pensar de un país.

---

<sup>29</sup> Las reflexiones que aquí consignamos hacen parte del “Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles”, en el que Ribeyro diserta sobre la representación que de la realidad ofrecen sus cuentos.

Ribeyro, en este orden de ideas, va más allá de la descripción de ese mundo que decae para ofrecernos el retrato de unos personajes que asumen la imaginación como vía de escape. El universo vertical y excluyente de su literatura impide el progreso económico, pero también la realización personal. En esta última esfera, notamos incluso que la frustración sexual es otro de los problemas que enfrentan algunos de sus protagonistas, quienes, apremiados por el deseo, y movidos por una pésima lectura del contexto, fraguan fantasías en las que se anulan todas sus desgracias. No obstante, todo intento por superar las adversidades deviene en una confirmación del fracaso, y este suele aparecer en quimeras tan disímiles como una compañía imaginaria (“Explicaciones a un cabo de servicio”), un anhelo de reconocimiento social (“Espumante en el sótano”), una malograda experiencia amorosa (“Una aventura nocturna”, “Papeles pintados”, “Bárbara”), una visita truncada (“Té literario”), una herencia burlada (“Tía Clementina”) y un acto heroico carente de todo valor (“Una medalla para Virginia”). Los relatos, sin embargo, no se ajustan a la lógica maniquea en la que el individuo es víctima de las condiciones del medio, pues Ribeyro sabe auscultar los motivos de sus protagonistas, quienes demuestran, ante todo, que no están preparados para la lucha. De allí que el deseo de *ser alguien* sea paliado con interpretaciones arbitrarias e incluso risibles. Estas revelan, como dijimos a lo largo del capítulo, que sus personajes parten de una carencia y recalcan en una penuria, pero también, que la mediocridad deviene en un motivo de reflexión, dado que el objeto de análisis de sus relatos no es otro que la condición humana, la cual pretende ser recobrada a partir de compensaciones que no tienen asidero en la realidad.

En su narrativa, Ribeyro no apela al sentimentalismo ni a la conmiseración. La actitud que asume es la de presentar, de manera objetiva, todas las variantes de una anécdota en la que intervienen múltiples factores. De esa manera, y como señala Juana Martínez,<sup>30</sup> el autor

[...] trata de romper con la larga tradición peruana del narrador realista, que se entregaba a una apasionada defensa de los intereses de los oprimidos, para crear un narrador que refleja su escepticismo ante la transición que vivía la sociedad peruana de los años cincuenta. (1997: 243).

---

<sup>30</sup> Los interesados en el tema pueden consultar el artículo que aquí citamos, titulado “Julio Ramón Ribeyro o la estética del fracaso”. El mismo hace parte de una recopilación hecha por la profesora Eva Valcárcel, publicada por la Universidad de la Coruña en 1997 bajo el título *El cuento hispanoamericano del siglo XX*.

De acuerdo con lo anterior, la cuentística de Ribeyro supera el apelativo de “Literatura comprometida” en la medida en que el escritor no exculpa de sus yerros a los protagonistas. Estos, según se colige del texto, aparecen ante nosotros como faltos de ambiciones, pero también, como ilusos incapaces de reconocer sus posibilidades. Las situaciones que enfrentan los conducen a la derrota, la cual suele dejarles una honda cicatriz afectiva. Esta, de más está decirlo, toca al lector y lo obliga a leer el cuento más allá del chasco, pues lo que interesa es ver cómo los protagonistas constituyen una sociedad entregada al azar y a las propias quimeras.

Los relatos comentados en este capítulo complementan la lectura propuesta al inicio: en un universo marcado por los cambios sociales, hay una situación traumática que lleva a los personajes a buscar un espacio en el que resguardarse del medio. Este, en la mayoría de los casos, es un ideal de casa que no se corresponde con el contexto. El siguiente paso es la inserción en el mundo, la cual deviene improbable porque los centros de poder han definido criterios que secundan la existencia de una sociedad vertical. Llegados a este punto, los caracteres ribeyrianos suelen aferrarse a las posibilidades que les brindan su imaginación, estimulada, en varios relatos, por el consumo de bebidas embriagantes. Cuando la realidad los retrotrae al presente, los personajes asumen su lugar tras una experiencia que deja fuertes huellas psicológicas.

¿Cuál es el punto final de dichos protagonistas? En varios relatos de Julio Ramón Ribeyro, vemos que la memoria y la evocación se erigen como el refugio más seguro. Algunos, incluso, se aferran a objetos y situaciones que representan una vuelta al pasado. Lo interesante de cada una de las etapas descritas es que la carencia sigue siendo la marca indeleble de los personajes, a quienes veremos, en el próximo capítulo, en la evocación de ese espacio ideal que solo existe en la memoria del corazón. Este será el punto final de nuestro análisis, en el que recogeremos, además, todas las reflexiones que hemos consignado hasta el momento.

## 5. MEMORIA, VUELTA A LA INFANCIA Y BÚSQUEDA DEL LUGAR IDEAL.

Nada en el mundo abierto y andarín podrá reemplazar  
al espacio cerrado de nuestra infancia.

Julio Ramón Ribeyro – *Prosas apátridas*

Que el pasado nos atrae es algo menos de lo que en  
verdad ocurre: estamos alienados por él [...] parece no  
haber escapatoria a llevar la cabeza de revés,  
hipnotizada por el ayer hechizo y ciega al rumbo  
venidero.

Sebastián Salazar Bondy – *Lima la horrible*

La última línea de análisis de esta tesis, concerniente a la búsqueda del lugar ideal, tiene como base la frustración del personaje ribeyriano, quien, en su anhelada vinculación con el mundo, descubre que este es un espacio hostil. La imposibilidad de un refugio afectivo, tema que abordamos en el segundo capítulo, se complementa con el retrato de una sociedad que acuerda leyes excluyentes, las cuales conminan al personaje a paliar su fracaso por medio de compensaciones imaginarias. Dicha línea argumentativa, desarrollada a lo largo de las últimas páginas, nos permite concluir que las únicas salidas posibles son la memoria y la evocación. Galia Ospina Villalba, en *Julio Ramón Ribeyro. Una ilusión tentada por el fracaso*, recuerda que “el hombre peruano vive la permanente escisión entre su noción ideal de mundo y de la realidad” (2006: 33). Para la crítica colombiana, es claro que en la narrativa ribeyriana “el horizonte del deseo no tiene un lugar en el mundo, pues la realidad está plagada de faltas y carencias” (Ospina Villalba, 2006: 33). Ello equivale a decir que la evasión siempre será una posibilidad. En el caso específico de la obra que comentamos, tal fuga conduce a la infancia y al pasado, espacios que la imaginación sublima, transforma e idealiza.

Ese es el tema de algunos de los *Relatos santacrucinos* (1992), último libro publicado por Ribeyro. Este volumen, que nunca se editó de manera independiente, incluye textos de

corte autobiográfico y otros de carácter nostálgico. Dichas características, sin embargo, no son exclusivas de este libro. En colecciones anteriores, tales como *Cuentos de circunstancias*, *El próximo mes me nivelo*, *Silvio en El Rosedal* y *Sólo para fumadores* encontramos textos cuya relación temática es cercana a la de los *Relatos santacrucinos*. Esto nos permite pensar en un último grupo de cuentos que bien podríamos denominar evocadores, en la medida en que todos incluyen alusiones a un pasado en el que la infancia protegía al personaje de las vicisitudes del mundo. Cuando no son los primeros años, ciertos espacios u objetos posibilitan dicha función, que no es otra que la de recordar los días en que fuimos felices. Estos, no obstante, llegan a su fin con el anuncio de una muerte, el adiós a una época, el deterioro de una casa, el declive moral de un personaje, el incidente de una herencia o el inicio de unas nuevas formas de organización social.

Javier de Navascués, en *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*, afirma que “[...] la nostalgia de un lugar ideal constituye un elemento central del universo ribeyriano. Más aún, pienso que la conciencia de pérdida de un espacio original se sitúa en la verdadera piedra angular del imaginario del escritor peruano” (2004: 12). La tesis del crítico español es susceptible de complementarse con el tópico literario del *locus amoenus*, que en la cuentística ribeyriana no se limita únicamente a los lugares, sino también a unas formas de vida que la modernidad ha clausurado. La casa de antaño, los enseres cargados de significación, el jardín, los eucaliptos, la biblioteca familiar y la música clásica constituyen parte del decorado que se repliega en la memoria del personaje, quien, en buena medida, resiste los embates de un mundo que ha perdido todo atisbo de decoro y humanidad. Bien señala Galia Ospina que “[...] detrás de las historias de frustración y desengaño lo que prevalece es una filosofía de la ilusión” (2006: 33), o, si se quiere, una conciencia de que, aun cuando el cambio es inevitable e incluso plausible, no por ello debemos ceder ante un mundo que menoscaba nuestro modo de ser.

Por todo ello, en este capítulo analizaremos cuentos como “Los eucaliptos”, “Tristes querellas en la vieja quinta”, “Página de un diario”, “Silvio en El Rosedal”, “El ropero, los viejos y la muerte”, “El polvo del saber”, “La casa en la playa”, “El Marqués y los gavilanes” y “La música, el maestro Berenson y un servidor”. La selección obedece, como ya dijimos,

a la certeza de que en dichos relatos Ribeyro vierte buena parte de sus experiencias personales, pero también, a que en ellos se insiste en caracteres para los que la casa deviene el último bastión. No en vano, Esquirol afirma que “tan fundamental es la experiencia del refugio que son muy pocos los poetas que no la hayan contado” (2018: 36), y Ribeyro, fiel a este compromiso, ofrece una perspectiva a partir de unos seres que, anclados en el pasado, buscan una casa que ya no existe, al tiempo que padecen la modernidad y el paso del tiempo.

La antología propuesta reúne una serie de personajes para los que la memoria es un fortín que los resguarda de la realidad. Muchos de ellos, incapacitados para el combate que les plantea la vida, optan por la búsqueda del lugar ideal en un rincón de Lima, en el espacio íntimo de sus recuerdos o incluso en el arte; y otros, que francamente mueven a la risa, emprenden la huida hacia un pasado en el que solo unos pocos gobernaban, actitud que revela cierto clasismo y una evidente desconexión con el mundo.

El análisis de los relatos comprobará que la idea transversal de este documento, la marginalidad de unos personajes que no encuentran asidero en el universo, va más allá de la dirección que ya ha señalado la crítica, que no es otra que considerar a Ribeyro como un autor que da cuenta “[...] del vacío y la carencia” (Elmore, 2002: 246). Si bien tal idea es cierta, aquí buscaremos demostrar que el escritor peruano dio forma a unos caracteres que recrean el devenir del hombre moderno. Lo que se ha denominado “personaje ribeyriano” no es solo aquel individuo que fracasa en sus proyectos, sino aquel que comprende que la sociedad ha creado unos derroteros excluyentes que secundan la idea de una clase privilegiada, por lo que el único espacio inexpugnable para él será la imaginación o, como en los casos que analizaremos a continuación, el refugio que le ofrece la memoria. Todo ello redundará en la certeza de que, en la cuentística ribeyriana, no solo hay una “conciencia del devenir”, sino, sobre todo, una “certidumbre de la mortalidad” (Elmore, 2002: 246).



### 5.1. LOS EUCALIPTOS: LA PÉRDIDA DE LA INFANCIA.

Fechado en Múnich, en 1956, e incluido en *Cuentos de circunstancias*, de 1958, este relato describe el fin de una época y de un estilo de vida. El narrador elabora una crónica del barrio Santa Cruz, el cual, antes de la regulación de los servicios públicos, tenía las connotaciones de un espacio idílico.

El narrador evoca los paseos al mar, los juegos de la infancia, el misterio que envolvía a la huaca Juliana (el mayor atractivo arqueológico de Lima), las disputas con los niños de otros barrios, la proliferación de personajes pintorescos y el aire bucólico que los eucaliptos daban al rincón en que vivía. Estos se mantuvieron en pie a pesar del progreso de la ciudad, que poco a poco fue testigo del surgimiento de calles y casas que crecían de manera desahogada. No obstante, un día eso terminó. Tres hombres descendieron de un vehículo y en pocas horas dieron cuenta de los eucaliptos, que terminaron convertidos en vigas. El barrio perdió su poesía, y el narrador, parado bajo la puerta de su casa, comprobó que los nuevos niños no comprendían por qué los mayores miraban pensativos el espacio que antes ocupaban los árboles.

Peter Elmore advierte una columna autobiográfica en los *Cuentos de circunstancias*, sobre todo, en “Página de un diario” y “Los eucaliptos”, relatos en los que “[...] la memoria afectiva alimenta líricamente la palabra testimonial de un narrador que, en el acto nostálgico de la enunciación, se descubre y reconoce como heredero de su propia existencia” (2002: 61-62). En el narrador coexisten el vacío y la memoria. Esta última mitiga la tala de los árboles y reconstruye lo que el progreso ha modificado, que no es otra cosa que el espacio de la niñez. Allí donde el relato dice que “ni los hombres más viejos de Santa Cruz sabían quién los había plantado” (Ribeyro, 1994: 118), en referencia a los eucaliptos, debemos leer una presencia anterior a la vida, y, por tanto, una figura arcádica. La actitud del narrador, que enciende un cigarrillo y mira al aire, contrasta con la presencia de unos niños que juegan y no comprenden ese comportamiento nostálgico. Para los pequeños, el mundo es un lugar nuevo y todo lo que hay en él posee sentido, en tanto que para el narrador hay una pérdida que solo se puede paliar por medio de la memoria.

James Higgins considera que dicha pérdida está relacionada con el proceso de urbanización, en la medida en que, antes de este, las expediciones al mar tenían un aire aventurero. Luego, con el surgimiento de calles y de casas, adquirieron un cariz caótico y deshumanizante, por lo que la carencia afectiva del narrador es consecuencia de una modernidad que arrasa con los espacios simbólicos. En ese orden de ideas, lo que para el narrador era un mundo placentero, no representa más que un “[...] suburbio de la gran ciudad” (1991: 25) para la lógica del progreso.

Tal argumento nos hace pensar en otra pérdida, y es aquella relacionada con la galería de personajes pintorescos que pueblan el relato. En la historia se mencionan al loco Saavedra y a don Santos, quienes hacen parte del decorado del barrio. Estos desaparecen y dan cabida a esa masa gris y anónima que llamaremos ciudad. Lo mismo sucede con los eucaliptos. Los árboles representan la única constante en un mundo que se transforma. El narrador se aferra a ellos como quien se niega al cambio, dado que prefiere la estabilidad al caos. El progreso urbanístico es alienante y empuja al narrador al desarraigo. La tala de los eucaliptos es una ruptura con ese espacio en el que ha sido feliz. No en vano, el narrador advierte que en aquellos troncos él y sus coetáneos grabaron sus primeros corazones (Ribeyro, 1994: 121), por lo que, a la experiencia de la infancia, habría que añadir la experiencia del amor. De allí que resulte desolador el final que se le da a dichos árboles, pues, como advierte la historia, estos fueron cortados y convertidos en vigas, lo cual significa la transformación de un espacio simbólico en un bien material y cosificado. Que en las últimas líneas del relato veamos al narrador en la puerta, es decir, bajo otro tipo de protección, se explica en la medida en que este ha rechazado la modernización por su carácter inhumano. El aire pensativo que asume es una validación de ese mundo de antaño, aquel en el que el hombre y la naturaleza convivían pacíficamente. A ese lugar, ya lo hemos dicho, solo es posible volver gracias a la memoria.

El anhelo de estabilidad del narrador se manifiesta en la preeminencia de lo descriptivo sobre lo narrativo. Basta recordar que el relato no se sostiene en acciones o personajes específicos, sino, sobre todo, en los detalles que componen la historia. A diferencia de otros cuentos, Ribeyro opta aquí por una serie de imágenes que apuntan más a una anécdota que adquiere valor tras conocer la trascendencia de los eucaliptos. Así, el

narrador describe los paseos a La Pampilla, una playa desierta a la que acude en compañía de sus familiares, la sirvienta de la casa y los perros. Fuera de ello, no hay más. El cuadro lo complementa una breve mención al romance que Matilde, la empleada, sostenía con un pescador llamado Benito. De allí saltamos a la descripción de la huaca Juliana y los misterios que la ruina arqueológica ejerce sobre los niños. Los paseos a dicho lugar están teñidos por la leyenda y las historias fantásticas, como también, a la certeza de que, tras el atardecer, el lugar se llenaba de una atmósfera de muerte de la que era necesario huir. Luego de ello, el narrador ofrece un retrato detallado del Mar del Plata, un viejo caserón en ruinas en el que crecía la hierba y el follaje devoraba estatuas sin brazos. Todas estas imágenes, en las que predomina el recuerdo sobre la acción, y que Antonio González Montes define como estampas, ensalzan “[...] acontecimientos que se repiten como parte de una costumbre o de un hábito que los personajes realizan ritualmente” (González Montes, 2013: 127). La vida en esos primeros años es rutinaria, y tal práctica es la que le permite pensar al narrador que hay un mundo que domina. Todo ello habrá de concluir con la tala de los eucaliptos, que el relato describe como una verdadera carnicería, es decir, como un acto en el que pereció un miembro de la comunidad, ligado íntimamente con los recuerdos.

Santa Cruz y sus eucaliptos son el *locus amoenus* del narrador, que apela a la elegía para referir “[...] el paso del tiempo y la caducidad de los objetos que inspiraron un día nuestros afectos” (Pérez Esáin, 2006: 163). Es de resaltar que dichos árboles constituyen la raíz misma del barrio, y que sobre ellos giren los otros espacios que se describen, tales como la playa, la huaca Juliana y el viejo caserón. El narrador les otorga un lugar de privilegio no solo en la historia, sino también en el recuerdo. De allí que la tala final indique no solo la expansión de la ciudad, sino, sobre todo, la desarticulación de un mundo que cifraba su razón de ser en los eucaliptos. Estos, incluso, justifican la presencia de personajes como el loco Saavedra o don Santos, pues los niños se subían a las ramas de los árboles para incordiar al primero o se refugiaban en ellas para oír las disparatadas historias del segundo.

Elmore añade que, en este relato, “[...] el deslinde con la infancia y el paso a una nueva etapa no se experimenta como un avance; por el contrario, se trata de un despojo que invita no a la comunión y la apertura, sino al silencio y al ensimismamiento” (2002: 66). Ello

sucede porque los eucaliptos son arrancados en beneficio del urbanismo, por lo que el personaje habrá de concebir el progreso como una fuerza destructora. La tala comporta una traumática mutilación de la infancia y una eterna sensación de duelo, pero también, la certeza de que lo material se impone sobre lo idílico. La llegada de la luz eléctrica, la regularización del servicio de agua potable y la construcción de nuevas casas, que rompen con el patrón arquitectónico de Santa Cruz, emergen en el relato para quebrar el sentido de unidad y, también, para anunciar el fin de una época, que el narrador describe en los siguientes términos:

el viejo que vendía choclos reemplazó su borrico por un triciclo. El primer cinema fue el símbolo de nuestro progreso, así como la primera iglesia, el precio de nuestra devoción. Solo nos faltaba tener un alcalde y un cabaret. (Ribeyro, 1994: 120)

Los avances confirman que el *locus amoenus* del narrador ha perdido su identidad. Asistimos a la transformación de un mundo que mecaniza sus labores y reemplaza sus formas de esparcimiento. Solo falta, como ironiza el texto, una ley que subordine y uniforme al colectivo, y también, una casa de lenocinio que promueva prácticas contrarias al espíritu. Santa Beatriz, más que un proceso de modernización, es testigo del tránsito de una Lima aristocrática y señorial a una sociedad “[...] más práctica, más apegada al precio real de los objetos que al valor sentimental” (Pérez Esáin, 2006: 165-166). La tala de los eucaliptos recrea la pérdida de un elemento cohesionador. El narrador no solo dice adiós a una etapa de su vida, sino también a un sentido de pertenencia, lo cual contribuye en su desarraigado. La Arcadia infantil habrá de convertirse en ensueño, en posibilidad exclusiva de la memoria.

En esta nueva veta de la cuentística ribeyriana, asistimos a la configuración de unos personajes para los que el mundo no ofrece ninguna posibilidad de asilo. Ribeyro, más allá de criticar el proceso de modernización, reprocha un modelo de vida que se impone abruptamente sobre las familias de antaño. Para estas, el progreso clausuró una serie de rituales y comportamientos que hacían parte de su ser. El narrador no concibe que los eucaliptos sean talados y convertidos en vigas, es decir, no acepta que se mercantilice la carga simbólica que hay en ellos. Hombre y naturaleza son cosificados por el urbanismo. No obstante, hay un espacio que nunca podrá ser talado, y es el de la memoria. Allí los eucaliptos, y todo lo que ellos significan, serán siempre inexpugnables.

## 5.2. TRISTES QUERELLAS EN LA VIEJA QUINTA: EL MUNDO EN RUINAS.

Incluido en *Silvio en El Rosedal*, el séptimo volumen de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, “Tristes querellas en la vieja quinta” relata la historia de Memo García, un viejo solterón y jubilado que vive en una quinta ruinoso de Lima. Sus días los pasa en compañía de sus libros de viaje y las óperas de Caruso. Su casa es un remanso de paz en el que la rutina se ha establecido por completo.

Un día, sin embargo, aparece una mujer llamada Francisca Morales, cuyas costumbres, vulgares y ruidosas, los convierte en acérrimos enemigos. Memo y doña Pancha discuten por la música, las plantas y las mascotas. Las disputas derivan en insultos, calumnias y amenazas, como la que lanza doña Pancha luego de que su vecino la llamara “vieja puta”: “¡Ya verá cuando llegue mi hijo! Viene a vivir conmigo. Es rico además, no un pobretón como usted. ¡Lo aplastará como a una cucaracha!” (Ribeyro, 1994: 429).

Como la golpiza no se concreta, los vecinos reanudan la querrela tras la partida del hijo. El nuevo eje de la discordia serán las mascotas. Doña Pancha ha adquirido un loro, al que pretende enseñarle unas palabras para inscribirlo en un concurso radial, en tanto que Memo, molesto con la presencia del animal, se hace a un gato para que hostigue al ave. La mujer recibe al felino con agua fría, y Memo, en venganza, tira la jaula del loro, que huye del lugar y deja a la mujer sola.

Memo, consciente de que la retaliación ha ido lejos, ve cómo los vecinos organizan un frente común para rescatar al ave. Cuando lo logran, una relativa paz se impone sobre ellos. No obstante, días después regresan los insultos, que cesan cuando Memo comprueba que doña Francisca ha caído enferma. Las peleas diarias dan paso a las idas del hombre a la farmacia, al cuidado constante de la mujer y al temor por una vida tan frágil. Un día en el que no hay ruidos en la casa, Memo llega hasta el lugar y comprueba que su vecina ha muerto. Temeroso, rinde indagatoria en la comisaría y ve cómo a la mañana siguiente se llevan a la mujer en un ataúd. Desde ese momento, más viejo y más solo que nunca, se dedicó a regar las flores de la difunta, a quien no podía borrar de su memoria.

Elmore señala, con gran acierto, que las coordenadas en las que Ribeyro ubica a Memo y a doña Pancha no son caprichosas, pues el espacio descrito cumple un rol decisivo, y es el de “[...] situar social y existencialmente a los personajes” (2002: 218). En efecto, si en el siglo XIX las familias venidas a menos recalaban en corralones, en la segunda mitad del siglo XX, las quintas, que en su momento gozaron de cierto prestigio, se convirtieron en haciendas decadentes, propias de una clase media que lindaba con los estratos populares. En ese orden de ideas, el espacio que ocupa Memo es dignificado por él gracias a la fantasía, dado que el tiempo en que vive no es el del presente de la quinta, sino el de su representación simbólica.

Otro tanto aporta Fabiola Bazán Navarro, quien señala que, en este relato, Ribeyro da forma a una Lima en vías de transformación. Por ello, y según sus palabras, asistimos a “[...] la superposición de dos ciudades en un mismo espacio: la antigua que se va y que sólo pervive en el recuerdo del protagonista; y la moderna que se está gestando y que impone una nueva fisonomía” (2008: 131).<sup>31</sup> Para la crítica, cuando Memo hace referencia a “los verdaderos limeños”, reafirma una visión nostálgica en la que no hay cabida para doña Pancha. Sobre el barrio viejo, su *locus amoenus*, se erigirá otro que habrá de aplastarlo. La rememoración del balneario, las flores, la tranquilidad y el silencio demuestran que Memo insiste en unas formas pretéritas. La suya es una soledad contemplativa que sugiere la perfección de un espacio amenazado por la modernidad.

Al inicio del relato leemos una descripción que encaja con este argumento:

Memo recordaba con nostalgia sus paseos de antaño por calles arboladas de casas bajas, calles perfumadas, tranquilas y silenciosas, por donde rara vez cruzaba un automóvil y donde los niños podían jugar todavía al fútbol. El balneario no era ya otra cosa que una prolongación de Lima, con todo su tráfico, su bullicio y su aparato comercial y burocrático. Quienes amaban el sosiego y las flores se mudaron a otros distritos y abandonaron Miraflores a una nueva clase media laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa, que ignoraba los hábitos antiguos de cortesanía y de paz y que fundó una urbe vocinglera y sin alma, de la cual se sentían ridículamente orgullosos. (1994: 422)

---

<sup>31</sup> La cita ha sido tomada de “Tristes querellas en la vieja quinta. Una lectura espacial”, artículo incluido en *Julio en el Rosedal. Memoria de una escritura*, editado por Crisanto Pérez Esáin y Víctor Palacios Cruz bajo el sello de la Universidad de Piura, Perú, en 2008.

Memo, de acuerdo con este perfil, es un personaje que antepone constantemente un estilo de vida. La oposición entre la tradición y la modernidad, entre la juventud y la vejez, o, si se quiere, entre un mundo idílico y una urbe caótica, es una forma de validar un modo de ser que ya no encuentra asidero en el presente. De allí que rechace el gusto de su vecina por las radionovelas, pues, para él, no hay placer mayor al de oír a Caruso en una vitrola. De hecho, la preferencia entre los dos tipos de reproductores marca las diferencias entre los personajes. Allí donde doña Pancha opta un aparato eléctrico, Memo elige uno que funciona a cuerda; y allí donde la vecina se inclina por la música popular, el protagonista se decanta por la música clásica, a la que su enemiga define como chillidos. Todos estos eventos confirman que estamos ante un personaje para el que la modernidad significa una claudicación, en la medida en que esta aniquila tradiciones y actitudes que su memoria valora como idóneos.

Las desavenencias, sin embargo, venían de antes. El narrador advierte que los ruidos le revelaron a Memo “[...] que había alguien en la pieza vecina, esa pieza desocupada cuyo silencio era uno de los fundamentos de su tranquilidad” (Ribeyro, 1994: 423). Podríamos pensar que la pérdida de la paz representa el conflicto de los personajes. No obstante, una lectura acorde a este capítulo nos invita a pensar que Memo ve amenazada una forma de habitar, la cual tiene un enorme componente evocativo, pues Memo pretende llevar hasta la quinta unas tradiciones que la modernidad ha superado. En otras palabras, estamos frente a un personaje que anhela instaurar un paradigma de paz y buenas costumbres en un vecindario ruidoso. Lo paradójico es que las estrategias a las que recurre el protagonista revelan que él también ha perdido toda conexión con el pasado, pues, ante el ruido de doña Pancha, contrataca subiendo el volumen de la música, y ante los improperios de la mujer, Memo responde con insultos de corte racista, como “negra” y “zamba”, lo cual revela una ideología cercana a las elites clasistas y una validación de esa Lima pretérita. Memo, en síntesis, vive una idea de quinta propia del siglo XIX, época en que dichas edificaciones comportaban un abolengo. No obstante, para las nuevas generaciones, entre las que se cuentan los propietarios del inmueble, este no era más que un terreno en decadencia:

la casa de la familia Chocano amaneció un día con los muros agrietados y sus ocupantes tuvieron que mudarse precipitadamente. Nadie se daba el trabajo de

renovar el césped del jardín central, que había terminado por convertirse en un lodazal. La quinta continuaba degradándose. Sus propietarios, un Banco, no hacían nada por repararla, esperaban que su decrepitud expulsaría a sus habitantes y que podrían así construir un edificio moderno en su solar. (Ribeyro, 1994: 431)

El ocaso de la quinta es también el de los personajes centrales, que comprenden que sus disputas han sido una forma de diálogo, pues las desavenencias diarias recreaban la lucha entre una Lima que decía adiós y otra que se abría paso al inevitable caos. La muerte de doña Pancha, y el desmoronamiento de la casa, despojan de toda trascendencia al mundo de Memo, pues la quinta ya no es ese espacio que su imaginación yuxtapone al presente. La doble pérdida confronta a un hombre jubilado, es decir, un hombre retirado del mundo. El único territorio en el que puede refugiarse, aquel en el que todo es previsible, se cae sobre él y lo convierte en un excluido. Por ello, en las últimas líneas lo vemos insultando a doña Pancha “[...] no porque lo había fastidiado durante tantos años, sino porque lo había dejado” (1994: 438), es decir, lo había despojado de toda posibilidad de defender un modelo pretérito.

Javier de Navascués señala que la narrativa corta de Ribeyro, desde el primer hasta el último texto, desemboca en “[...] el repudio a las formas modernas de la civilización burguesa que, entre otras catástrofes, ha procurado la destrucción de la Arcadia personal” (2004: 21). Con ello podríamos decir que, tanto la gigantesca mandíbula que se describe en “Los gallinazos sin plumas”, como el deterioro material de “Tristes querellas en la vieja quinta”, recrean una ciudad que aliena a los personajes y socava sus paradigmas. Ello explica el anhelo de soledad que hermana al narrador de “Los eucaliptos” con Memo: esta ha de brindarles un refugio propio. En ambos casos, y como también afirma Navascués, el deseo de la soledad “[...] existe tal vez porque se sabe de un peligro cierto: el de la invasión. La amenaza exterior, venga de donde venga, destruye la intimidad y la hace por eso más anhelada” (2004: 31). La desaparición del espacio de la niñez, materializado en un rincón del barrio, y el progresivo derrumbamiento de la quinta, producto de la inoperancia de sus propietarios, son consecuencia de los otros, es decir, de aquellos que carecen de humanidad. El universo de la memoria se convierte en un espacio seguro, o, si se quiere, “[...] en una tabla de salvación frente al desmoronamiento de un mundo que poco a poco cede su lugar a otro, impersonal y sin ningún atractivo” (Güich y Susti, 2016: 57-58). El problema radica en que Memo cifra su esperanza en la suspensión del tiempo, que cobra forma en la ejecución



de rutinas inalterables, como las que practicaba en su cuarto. Cuando aparece doña Pancha, el tiempo se activa y, con él, la noción de finitud. Ello explica por qué el personaje protege su espacio frente a la irrupción de los otros: el estatismo les permite vivir una experiencia particular del tiempo, en la que lo externo muere y lo interno permanece inalterable. El progreso, no obstante, habrá de arrebatarle ese espacio, y Memo, que no está preparado para la carencia, reconoce la pérdida de su intimidad y, con ella, de su forma de vida.

En síntesis, “Tristes querellas en la vieja quinta” recrea una forma de habitar en el que el otro representa una amenaza. Las fronteras entre lo íntimo y lo público se desdibujan, lo cual constituye una señal de alarma para Memo, quien intuye una pérdida ontológica en su contacto con el exterior. Fabiola Bazán Navarro sugiere que la quinta “[...] funciona como metáfora del personaje” (2008: 134), pues este se convence de que la mejor manera de alejarse de la modernidad es clausurando su casa y alejándose de los vecinos. Solo la muerte de doña Pancha lo hará consciente de que “[...] vivir es convivir, que el individuo aislado no existe” (2008: 137). No obstante, y como también hemos apuntado, esa defensa férrea no está exenta de cierto clasismo, pues no resulta difícil rastrear una evocación a ese mundo vertical en el que los hombres se regían por la tradición. Memo se negó a imaginarse dentro de una realidad más amplia que la de su *locus amoenus*, y, por ello mismo, él y la quinta, y todo lo que eso representa, habrán de perecer en el último instante.

### 5.3. PÁGINA DE UN DIARIO: EL DEBER DE UN LEGADO.

Mi padre murió cuando yo apenas tenía quince años. De modo que no pudo enterarse, ni siquiera sospechar, que iba a tener un hijo escritor. En realidad, el escritor, en potencia, era él. Por eso he pensado siempre que cuando empecé realmente a escribir, ya con la seriedad y la decisión de ser escritor, lo que quería era escribir los libros que mi padre nunca consiguió escribir.

“El enigma de la transparencia”. Entrevista con Fernando Ampuero (1987). Tomado de *Las respuestas del mudo*.

“Página de un diario” es el octavo relato de *Cuentos de circunstancias* (1958), libro del que ya comentamos “El banquete”, “Explicaciones a un cabo de servicio” y “Los eucaliptos”. El volumen incluye cuentos fantásticos y otros de corte anecdótico, entre los que figuran “Los merengues” y “La botella de chicha”. Por todo ello, podríamos decir que es una colección dispar, en la medida en que no hay un elemento unificador que atraviese todas las historias.

En el relato que nos ocupa, un narrador, al que fácilmente podemos identificar con Ribeyro, cuenta en tono biográfico la muerte de su padre, la cual derivó en una sensación de vacío. Raúl, aquel que narra los hechos, añade comentarios en torno a los parientes y los vecinos que los acompañan en el velorio, pues estos solo cumplen una función decorativa. No obstante, el hecho más significativo tiene que ver con una infracción: el joven ingresa al estudio del difunto y toma la pluma fuente que este lucía en su chaleco. Concebido como un símbolo de autoridad, Raúl comprueba que las iniciales grabadas en la pluma corresponden a las suyas. Decide escribir su nombre, que también es el del muerto, y tal acto le permite intuir que su padre sigue ahí, en medio de los libros. Un leve vistazo al lugar lo convence de que él mismo es su padre. En ese instante el narrador siente que han pasado muchos años.

Al igual que en “Los eucaliptos”, en este relato hay un narrador que, desde la adultez, recuerda un episodio de la infancia que significó una ruptura. En ambos casos hay una sensación de desamparo, pero también, un deseo de comprender la realidad luego de que el

elemento cohesionador, el padre, ha sido arrancado de ella. En suma, el narrador anhela una reestructuración de su mundo, dado que de ello depende, en buena medida, la reconstrucción de sí mismo.

Otro punto en común con los personajes de los textos ya comentados tiene que ver con la incomunicación. El narrador de “Los eucaliptos” optó por el silencio frente a los niños, que no entendían qué veía él en el espacio que antes ocupaban los árboles; Memo, en “Tristes querellas en la vieja quinta”, se entregó a la soledad tras la muerte de doña Pancha; y el narrador de “Página de un diario” evade a los asistentes al velorio. Su desapego llega al punto de que responde maquinalmente a los rezos de sus hermanas, evita la compañía de la sirvienta, esquiva el abrazo de su madre y se desentiende de las palabras de sus familiares. En dos ocasiones, incluso, refiere una huida al jardín, actitud que revela una cercanía con los personajes arriba mencionados, en la medida en que todos ellos se sitúan “fuera” del mundo para comprenderlo desde la distancia.

Raúl tiene una mirada crítica sobre el funeral. Los parientes aparecen allí de manera solemne. De hecho, solo cumplen un rol según el carácter de cada encuentro. No en vano, el narrador dice que “algunos eran lejanos, de aquellos que sólo concurren a las nupcias y a los velorios y que tienen una máscara apropiada para cada ocasión” (Ribeyro, 1994: 114). Ello revela unas relaciones estereotipadas, ajenas al auténtico amor que Raúl sentía por su padre.

A la mañana siguiente, una vez el narrador despierta, se nos describe la soledad del féretro. “Qué pronto se han olvidado de él”, piensa, y de esa manera corrobora que el ritual de la noche anterior ha concluido. Por ello, el joven decide realizar una segunda incursión, ya no al jardín, sino al despacho de su padre. Cuando toma la pluma fuente en sus manos y escribe el nombre de su progenitor, asume el lugar del difunto y restaura el orden que ha perdido la casa. La firma es una validación de la autoridad y un acto que anuncia que todo seguirá en pie. Por ello siente, de manera súbita, que ahora es su padre. En este orden de ideas, el joven muere simbólicamente para revivir el mundo de su progenitor.

Si en el párrafo anterior advertimos que el velorio tenía ciertas connotaciones teatrales, es evidente que Raúl asume la necesidad de elaborar un rito de mayor trascendencia.

De allí que la primera condición de esa nueva ceremonia sea prescindir de la esfera pública y restringirse al ámbito privado. Solo de ese modo se establecerá un auténtico vínculo con el difunto. El acto que elige el muchacho, según Elmore, es “[...] reproducir y conmemorar el nombre” (2002: 64), es decir, restituir, por medio de la firma, la identidad de la familia y, con ella, asegurar la perpetuación del linaje.

Sobre este último punto, Crisanto Pérez Esáin añade que la pluma fuente “[...] condensa el valor de la herencia y la transmisión de generación en generación” (2006: 109). El crítico español apunta a la idea de que la distancia entre la vida y la muerte es paliada gracias a la palabra, que ordena y da sentido a la realidad, al tiempo que transforma “[...] la ausencia real en presencia escrita” (2006: 109). A esta interpretación, habría que añadir el deber de perpetuar un legado, hecho que implica una renuncia a la niñez y una entrada prematura al mundo de los adultos. La incursión en el despacho puede interpretarse como el cruce de un umbral. En dicha travesía, el personaje se despoja de lo exterior para asumir la memoria como forma de vida. Raúl, en síntesis, se enraíza en la figura del ausente para perpetuar su orden.

La identificación del hijo con el padre inicia tras la entrada al despacho. Este acto despoja al narrador de sus temores y le permite comprender que, luego de la muerte, debe asumir la continuidad del nombre. En su reflexión sobre las evocaciones de la infancia, Bachelard afirma, en el tercer capítulo de *La poética de la ensoñación*, que “el niño penetra así en la zona de los conflictos familiares, sociales, psicológicos. Se convierte en un hombre prematuro. Ni qué decir que este hombre prematuro está en estado de infancia reprimida” (1993: 163). Si bien el filósofo no alude directamente a la cuentística ribeyriana, lo cierto es que su máxima invita a pensar la escena del despacho como una muerte doble: la del padre y la del hijo, quien, aunque joven, se convierte en depositario de un linaje. La pluma simboliza ese relevo generacional. Esta le posibilita el acceso a la escritura y, con ella, a una comunión con el *ser* de su familia. Paloma Torres considera que “el relato se asienta sobre la interioridad del personaje, sobre sus reflexiones y reacciones psicológicas. Los demás personajes son extraños a esa interioridad” (2019: 61). En efecto, tanto la madre como las hermanas no comprenden la actitud de un joven que asume lo externo como un espacio hostil. No obstante,

la opción de la soledad emerge para resguardar a un joven que, perplejo ante la muerte, forja una coraza que lo blindará de la misma.

El despertar a la vida adulta confronta a un personaje que ve amenazada su estabilidad. La infancia ha sido tocada, y Raúl, en lugar de asumir el cambio, apela a unos rituales que lo remontan al pasado. Esta reivindicación del ayer encubre un tufillo conservador. Lo que se teme es ese espacio caótico que en nada coincide con su *locus amoenus* familiar. El jardín es un punto de fuga, pero como hasta allí llegan los deudos, es necesario optar por una posibilidad definitiva, que, en este caso, se sintetiza en la incursión al despacho y la apropiación del nombre del muerto, epicentro del poder. Raúl restituye la autoridad del difunto al quedarse con la pluma, un utensilio de connotaciones fálicas, como bien señala Elmore (2002: 64), pero también, un medio de dominación que monopoliza el discurso. De esa manera perpetúa la palabra y el mando, o, en otros términos, reúne a sus seres queridos bajo la unidad del nombre.

En una entrevista con César Calvo, Ribeyro confiesa que los meses posteriores a la muerte de su padre significaron para él una época oscura, no solo por los problemas económicos, sino, sobre todo, “[...] por el sentimiento de orfandad, que hasta ahora me acosa” (2009: 32).<sup>32</sup> Dicha emoción también cobija a Raúl, quien, como ya vimos, no solo se ve afectado por la partida, sino que asume el mando en una casa de mujeres. No olvidemos que el relato solo menciona a la madre, las hermanas y la empleada de servicio. Todas ellas habrán de aceptar el legado de un hombre que no ha muerto, sino que ha delegado sus funciones. El mundo del padre, es decir, el mundo de antaño, seguirá vigente en la medida en que el narrador se despoja de sí mismo para asumir la voz del otro, la de aquel que sobrevive en una pluma. Otro tanto haría Ribeyro, quien, como leímos en el epígrafe, se convirtió en escritor para perpetuar la figura de su padre.

---

<sup>32</sup> La entrevista se titula “Ribeyro, la anticipada nostalgia” y está fechada en 1971. Jorge Coaguila compila este trabajo en *Las respuestas del mudo*, publicado en Lima, 2009, por Tierra nueva editores.

#### 5.4. SILVIO EN EL ROSEDAL: DESCIFRAR EL ENIGMA DE LA VIDA.

“Silvio en El Rosedal” es probablemente, junto con “Los gallinazos sin plumas” y “Sólo para fumadores”, el cuento más emblemático de Julio Ramón Ribeyro. De allí que la colección publicada en 1977, y que se incluyó en el tercer volumen de *La palabra del mudo*, lleve el título de este relato.

En él se cuenta la historia de Silvio Lombardi, un italiano que hereda de su padre una hacienda en el valle de Tarma, en los Andes peruanos. Silvio asume la administración como una carga, pues toda su vida había anhelado ser violinista. Su padre, sin embargo, lo confinó en una ferretería limeña y lo mantuvo allí como un empleado más, por lo que el talento musical de Silvio se vio mermado. No obstante, al llegar a Tarma descubre un lugar idílico que es envidiado por todos, pues si bien El Rosedal no era la hacienda más grande, sí era la más hermosa y cercana al pueblo.

Poco a poco, Silvio se instala y es aceptado por los lugareños. Lima se vuelve un punto lejano, al extremo de que cada vez viaja menos, y solo por asuntos puntuales. Un día, en una excursión, Silvio descubre que el rosedal que da nombre a la hacienda está compuesto por “[...] un círculo, un rectángulo, dos círculos más, otro rectángulo y dos círculos finales” (Ribeyro, 1994: 490). La disposición geométrica de las flores le hizo pensar en un enigma que solo podía resolverse mediante el alfabeto Morse. Pero, como en la casa solo había libros de veterinaria y fruticultura, tuvo que consultar con el telegrafista del pueblo, quien, tras una inquietante espera, le envió un mensaje en el que le indicaba que las figuras equivalían a la palabra RES.

La aclaración del enigma dejó un profundo sinsabor en Silvio, quien interpretó la palabra de manera literal y adjudicó su significado a la presencia del ganado vacuno. No obstante, recordó que en latín RES significa cosa, por lo que se dio a la tarea de investigar qué cosa era la que anunciaba el rosedal. La labor, nuevamente, fue agotadora e infructuosa, y devino en derrota cuando se enteró que, en catalán, RES significa nada. ¿Y si el mensaje del rosedal traducía el sinsentido de su vida, confinada en una hacienda en la que no podía ejercer su vocación musical?

Silvio volvió a juntarse con la gente del pueblo, quienes, tras el alejamiento que impuso el enigma, lo recibieron de manera cordial. Un día, en una fiesta, el personaje tuvo una revelación que lo obligó a abandonar el lugar. ¿Y si, en lugar de RES, debía leer SER? Pero, ¿ser qué? Las elucubraciones lo llevaron a una nueva hipótesis: ¿y si, más que una palabra, es una sigla? Pensó, en primer lugar, que el propietario anterior a su padre quiso consignar un mensaje como “Soy excesivamente rico”, pero descartó la hipótesis y ensayó otras más, todas ellas marcadas por la incongruencia de la interpretación.

Tras esta etapa de investigaciones, caracterizada por una creciente conciencia de la vejez, Silvio retoma la pasión por la música. Dedicó sus tardes al violín y pronto se entera de que en Tarma hay un profesor llamado Rómulo Cárdenas, al que contrata para aprender ciertos rudimentos. Los hombres tocan a diario y la emoción los lleva a planear uno de los sueños del profesor: tocar el concierto para dos violines de Bach.

Silvio extiende una invitación a todos los hacendados de Tarma. No obstante, de las más de cien personas que se esperaban, solo trece llegaron al lugar y se aburrían con el concierto. Silvio entra en una nueva etapa de tristeza, despide a su profesor y descuida la hacienda. Un día, no obstante, recibe una carta de una prima suya, en la que le anuncia que su familia ha caído en la ruina y, por eso mismo, espera que Silvio los ampare. La nota, firmada por Rosa Eleonora Settembrini, revive la pasión de Silvio por el enigma de la palabra RES, dado que esas son las iniciales de la mujer. Esta, tras la respuesta positiva del personaje, llega a casa con su hija, Roxana Elena Settembrini, una quinceañera de la que Silvio se enamora inmediatamente. En ese momento, el enigma del rosedal queda resuelto: en él se anunciaba la llegada del amor. En los días venideros, Silvio se encargará de educar a la joven y sentirá renacer la pasión y la juventud. No obstante, y tras una fiesta que el personaje organiza para todos los habitantes del pueblo, Silvio descubre que Roxana se ha enamorado del hijo de otro hacendado. Derrotado, abandona el lugar y mira por última vez el rosedal, consciente de que “en ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco” (1994: 502). Toca el violín para nadie, en medio de los fuegos artificiales. Y pronto tiene la certeza de que nunca lo había hecho mejor.

Con gran acierto, Giovanna Minardi afirma que este relato deviene una “[...] parábola de la vida humana y artística del escritor” (2002: 187). Silvio, a lo largo del cuento, es empleado de una ferretería, amante de la música clásica, heredero de una hacienda, intérprete de enigmas, concertista, enamorado y, finalmente, artista consagrado en la soledad. Todas esas etapas, que van del RES al SER, es decir, de la nada a la plenitud, lo conducen a una conciencia íntima y a una revelación de su naturaleza. El desciframiento del misterio le hace pensar en el sentido mismo de la vida. Para que ello ocurra, el personaje debe asumir la soledad. La hacienda emerge como el lugar ideal para dicho ejercicio, pues el narrador la describe como una estancia “[...] enigmática, recoleta y deleitosa” (Ribeyro, 1994: 486), pero también, nos indica que en ella Silvio llevaba una vida eremítica, es decir, una existencia dedicada a la contemplación.

Antes de dichas descripciones, ya el narrador había advertido el carácter soñador de Silvio, quien, en su juventud, sentía cierto gusto por la soledad y la indagación. La vena artística, que el padre había refrenado pero que la madre alentaba a escondidas, emerge de nuevo en El Rosedal, un espacio opuesto al ambiente mercantil en el que su padre lo tenía confinado. En la hacienda, Silvio se entera de que la disposición de las rosas obedece a un orden que ha sido transmitido de generación en generación, pues los Pumari, los encargados del cuidado de El Rosedal, han legado este conocimiento de padre a hijo. Silvio, no obstante, ve en la disposición del jardín una clave, o, si se quiere, una composición musical. Por todo ello, es evidente que el personaje asume el misterio de la vida como un laberinto, el cual es susceptible de descifrarse por medio del arte.

La paradoja se cifra en que Silvio, más que una respuesta, obtiene una confusión. Los círculos y los rectángulos desorientan al personaje, por lo que la realidad se hace inasible. De este modo, Silvio no solo desconoce el significado de las rosas, sino también el de su existencia. Ello redundo en la sensación de que hay algo que siempre se nos escapa, como también, en la idea de que la vida en sí misma es un misterio. Silvio se aferra a las interpretaciones que el deseo le suscita, pues solo de esa manera puede satisfacer sus ansias de posteridad, que riñen con la certeza de la muerte.



Sobre este cuento, Higgins hace un aporte que bien vale la pena citar. Don Salvatore Lombardi, el padre de Silvio, le compró la hacienda a un italiano llamado Carlo Paternoster, apellido de connotaciones bíblicas que le permiten concluir que el misterio de El Rosedal está ligado con la creación. Dios, el Padre Nuestro, “[...] ha creado el universo para el hombre sin darle los medios de comprender su significado” (Higgins, 1991: 164). La tesis, si bien resulta plausible, va en contravía de la narrativa ribeyriana. El autor nunca mostró preocupaciones religiosas, por lo que encauzar este relato en esa vía equivaldría a refutar la veta escéptica que críticos como Paul Baudry han identificado en el autor de *La palabra del mudo*.<sup>33</sup>

Lo más correcto sería decir que el desarraigo de Silvio lo lleva a una constante necesidad de dar sentido a su mundo. Decimos desarraigo porque, en las primeras páginas del cuento, el narrador advierte que la idea de salir de Lima confronta al personaje, pero también, porque al inicio nos presentan a un joven que “[...] para la rica colonia italiana, metida en la banca y en la industria, era el hijo de un oscuro ferretero y para la sociedad indígena una especie de inmigrante sin abolengo ni poder” (Ribeyro, 1994: 485). No obstante, tras su asentamiento en Tarma, Silvio emprende una búsqueda particular. El rosedal se impone ante él, pero Silvio, ansioso por resolver el enigma, se da a la tarea de descifrar lo indescifrable. Silvio, en síntesis, tiene necesidad de un esquema, de una explicación lógica. Por ello ensaya las más diversas posibilidades, a las que les adjudica interpretaciones arbitrarias.

De acuerdo con lo antes dicho, lo que podríamos percibir en el personaje es la proyección de una idea de mundo sobre el jardín. Silvio intenta hacer compatible su interior con el exterior. No obstante, como la clave nunca aparece, el personaje experimenta la frustración. De hecho, esa es la actitud que toma ante Roxana. El personaje tiene una idea platónica de la joven, a la que contempla con éxtasis. Pero, más que Roxana, lo que Silvio ama es una idea del amor, así como la atracción que siente por el rosedal está mediada por la noción de que el mundo tiene un orden preestablecido. Ese es, también, el conflicto del

---

<sup>33</sup> Al respecto, recomiendo un artículo del autor, titulado “Tres respuestas a una modernidad en crisis: algunas posturas escépticas, estoicas y cínicas en la obra de Julio Ramón Ribeyro”. Boletín del Instituto Riva-Agüero; Núm. 37 (2014).

narrador de “Los eucaliptos”, para quien el espacio de los árboles es un correlato de su ser. La diferencia está en que Silvio descubre, como dijimos al inicio, que “en ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco” (1994: 502). Es relevante que, tras esta conclusión, el músico tome su violín y toque en la soledad. En ese lugar, Silvio tiene la certeza de que nunca antes lo había hecho mejor. El motivo es bastante claro: la revelación de que la vida no encubre ningún enigma le posibilita la libertad, y con ella, la certeza de solo nos es posible enunciar el asombro. Silvio comprende que de nada sirve luchar contra las interpretaciones cuando hacemos parte del enigma.

Sobre este cuento, Ribeyro afirmó que Silvio porfió en su labor porque “[...] el goce está en insistir” (Ribeyro en Coaguila, 2009: 277).<sup>34</sup> De acuerdo con ello, el personaje encarna una actitud vital ante el vacío que le produce la existencia. El suyo es un acto loable en la medida en que opta por la acción y no por la reflexión. Silvio decide tocar y, de esa manera, es libre y partícipe del misterio. Sin las ataduras del enigma, pero también, sin la opresiva presencia del padre, al personaje no le queda más opciones que asumir su vocación por la vida. Silvio se despoja, en la última escena, de las imposiciones paternas y de El Rosedal, lo que equivale a decir que renuncia a los esquemas que le han impuesto los otros o que él mismo se ha impuesto. Entre estas obligaciones está la de contar con un público que admire su arte. Como esta ilusión se frustra luego del concierto que dio a los tarmeños, Silvio renunció a su violín. Pero, tras la certeza de que solo la música le permite expresarse auténticamente, vuelve a él y toca a solas, porque solo de esa forma puede asumir su existencia. En la soledad de su minarete, Silvio encuentra la clave que el mundo le ha negado, pero también, encuentra una vía de escape que ha de conducirlo a su infancia, época en la que su madre animó su talento antes de que el padre lo condenara a la ferretería. Tal vez el misterio de los círculos y los rectángulos, que el personaje tradujo infructuosamente, no quería decir otra cosa que él, Silvio, debía *ser* en El Rosedal. Es decir, debía volver al mundo de la infancia. En ese acrónimo, Silvio en El Rosedal, se cifra tal vez todo el enigma.

---

<sup>34</sup> La afirmación hace parte de una entrevista que el escritor le concedió a Lorena Ausejo en 1993. El texto completo lo compila Jorge Coaguila en *Las respuestas del mudo*, Lima, 2009.

### 5.5. EL ROPERO, LOS VIEJOS Y LA MUERTE: SER PRISIONEROS DE UNA HERENCIA.

Fecha en 1972, y publicado ese mismo año en *El próximo mes me niveló*, “El ropero, los viejos y la muerte” cuenta la historia de un mueble apreciado por la familia Ribeyro. Se trata de un guardarropa heredado de generación en generación, que recalca en una casa del barrio Miraflores, en la que viven el narrador y sus hermanos.

Los pequeños conciben el ropero como un espacio de recreo. Su enorme tamaño les permite jugar dentro de sus puertas. El padre, sin embargo, lo piensa como un objeto en el que se contemplaron sus antepasados. Por eso, cada vez que se pone frente al espejo, ve pasar la historia de su familia ante sus ojos.

Los Ribeyro del relato, tras la adquisición de una vajilla decente, invita a Alberto Rikets y su hijo al jardín de la casa. Rikets, según la descripción que ofrece el narrador, es una copia reducida de su padre. Los amigos llevan más de diez años sin verse. En ese tiempo, el señor Ribeyro a duras penas ha podido comprar la casa de Miraflores, en tanto que Alberto se ha hecho dueño de la farmacia en que empezó a trabajar y ha acumulado cierto capital. Sus discusiones, una vez avanza el relato, dieron paso al jardín que el padre del narrador había empezado a cultivar, y de allí saltaron al tema de las propiedades. El señor Ribeyro anhelaba una hacienda en Tarma, que perteneció a sus antepasados. Rikets, por su parte, mencionaba una casa suntuosa en Chaclacayo, a pocos kilómetros de la capital.

El narrador y sus hermanos, mientras tanto, se habían dedicado a jugar con Albertico, un niño enclenque y sin ninguna imaginación. Como el ropero no significó nada para hijo del señor Rikets, los pequeños se dedicaron al fútbol. Tras una serie de remates, Albertito golpeó el balón con tal fuerza que este ingresó a la casa, justo al cuarto del padre, y rompió el vidrio del ropero. Luego del incidente, la velada transcurrió en silencio. Cuando la visita abandonó la estancia, el padre llamó a sus hijos y les mostró el resultado del balonazo. “¡El espejo donde se miraban abuelos!”, dijo, y desde ese momento se olvidó del pasado y pensó en el porvenir. El narrador especula que en tal actitud incidió la certeza de su cercana muerte, pero también, la presencia de la nada, que se había acrecentado con la imagen del vidrio roto.

El tema de este relato es el fin de una época, que se da luego de un acto trasgresor. El balonazo clausura la posibilidad de una herencia e instaura un nuevo orden generacional. La rotura del vidrio obliga a dejar atrás un mueble que ata a los personajes con su pasado. El ropero representa el vínculo con la tradición, pero también, un lastre para la inserción de los Ribeyro en un mundo competente.

El narrador advierte, en las primeras líneas del texto, que “el ropero que había en el cuarto de papá no era un mueble más, sino una casa dentro de la casa” (Ribeyro, 1994: 402). Esa segunda casa es el influjo de una familia que pretende perdurar en el tiempo, al punto de que no solo se legan las pertenencias, sino también los nombres y las actitudes. Ello resulta evidente cuando vemos que el padre evoca a don Juan Antonio Ribeyro y Estrada, antiguo ministro del Perú, y, junto con él, a don Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar, catedrático en la Universidad de San Marcos. Luego de este, el padre recuerda a Julio Ribeyro y Benites, ex congresista de la nación. Todos esos nombres ilustres chocan con el del padre del narrador, al que el relato le confiere el mote de Perico. Junto a la degradación nominal, está el hecho de que el heredero de tan noble prosapia se haya visto en apuros para comprar la casa de Miraflores. Sus antepasados le legaron el amor por las letras, pero ese conocimiento resulta insuficiente en un mundo capitalista.

A dichas apreciaciones habría que añadir una diferencia sustancial: el edificio de Miraflores solo alcanza la categoría de casa, en tanto que el ropero roza la connotación de auténtica morada. En ella no solo se dan cita las nuevas generaciones, sino también los ancestros. No en vano, el narrador advierte que su padre “[...] penetraba por el espejo al mundo de los muertos, pero también hacía que sus abuelos accedieran por él al mundo de los vivos” (Ribeyro, 1994: 403). La perpetuación del linaje paterno se convierte en una obsesión, y el ropero, como bien apunta Elmore, en un símbolo totémico (2002: 132). La pervivencia del pasado representa un deber para los Ribeyro, pues este es depositario de las glorias familiares. Por todo ello, el ropero adquiere la categoría de panteón o monumento familiar. A su vez, deviene el eje de la identidad del padre, que ha decidido ubicar el espejo en el centro de su habitación, pues dicho lugar lo enraíza con una tradición. Si en “Página de un diario” la continuidad se daba por medio de la pluma, en “El ropero, los viejos y la muerte”

la operación se cristaliza en la preservación de un mueble, símbolo de una grandeza que está a punto de perecer.

El ropero, como ya advertimos, es el elemento cohesionador. La infracción de Albertico derivó en la desintegración de los Ribeyro, una familia que no supo mantener su abolengo. Higgins señala que la nula ambición del padre “[...] es sintomática de la decadencia de los sectores menos competidores y adaptables de la élite tradicional” (1991: 16), que pronto fueron remplazados por una clase comercial más emprendedora, entre la que podríamos mencionar a los Rikets. El conformismo de los Ribeyro, y su patológica adhesión al pasado, secundaron la decadencia económica de la familia, al punto de que el narrador y sus hermanos no heredaron el ropero, sino solo sus cajones, los cuales, de más está decir, carecían de todo valor una vez el espejo terminó hecho añicos.

La contracara de esta familia son los Rikets, encabezados por un hombre que, a diferencia de Perico, ha acumulado un capital considerable, comprado la farmacia en que trabajaba y proyectado la construcción de una hacienda en Chaclacayo, de signo distinto a la que anhela el señor Ribeyro. Que sea Albertico, el heredero de ese clan, quien se encargue de romper el espejo, no deja de ser significativo. El acto recrea la imposición de una nueva clase social, la mercantil, para la que los bienes suntuarios solo tienen valor monetario. Ello es evidente en la escena en que el narrador y sus hermanos invitan al pequeño a jugar en el ropero. Este no encuentra nada divertido en el mueble, al que la imaginación de los Ribeyro transforma en lugar de recreo. Albertico prefiere el fútbol, un deporte moderno que exige la movilidad y no el ejercicio de la fantasía. Los Rikets, descendientes de inmigrantes ingleses, se muestran así más coherentes con el tiempo en que viven, en tanto que los Ribeyro, quienes aún apelan a la resonancia de su nombre, no han comprendido que le han dado la espalda al progreso. Ellos, como dijimos al inicio de este comentario, son prisioneros de una herencia.

Las diferencias, por tanto, se dan en el terreno de lo económico y del carácter. Sobre este último punto, vale recordar que el señor Ribeyro no solo es amante de los libros, sino también de la jardinería. A su vez, y como le refiere a su amigo, anhela comprar algún día un terreno en Tarma, lugar vinculado con sus orígenes y sus antepasados. Todos estos datos nos ponen frente a un personaje contemplativo, cuyos hijos, aunque igualmente admirables, “[...]”

son demasiado imprácticos para competir con los Rikets de este mundo” (Higgins, 1991: 19). El combate simbólico que se da entre las dos familias, representado en el partido de fútbol, se zanja con una victoria en favor de los Rikets, quienes, a pesar de que el narrador los describe como un calco en miniatura del señor Ribeyro, y al otro como un joven lerdo y sin imaginación, han sabido adaptarse a las condiciones del medio y sobreponerse a los clanes de abolengo.

A pesar de todo ello, es evidente que los Ribeyro tienen una vida interior más rica. El mundo de la imaginación es la nota preponderante de la familia. Mientras el padre del narrador cultiva flores, Alberto regenta una farmacia. Todo ello indica que Alberto Rikets ha optado por un conocimiento técnico que lo ha conducido al éxito, según los parámetros actuales. El triunfo en el partido de fútbol, por tanto, no solo es la victoria de una familia sobre otra, sino, sobre todo, el de un modo de vida que emerge con la modernidad y pretende clausurar aquellos signos de distinción de las familias antiguas, para las que la lectura y el buen nombre representaban la vida auténtica. Con los Rikets, en síntesis, triunfa el materialismo sobre el espíritu.

En síntesis, el cuento recrea la destrucción de los símbolos identitarios de una familia. Lo que aparece frente al espejo no es la vida, sino su pálido reflejo. El señor Ribeyro ve el mundo desde la óptica del pasado. La herencia que pretende legar tras su muerte es un lastre para sus hijos, que quedarán atados a unas concepciones caducas. Lo que ha conservado la familia no es un mueble, sino una forma de ver las cosas. La modernidad, encarnada en Albertico, ha roto esa ilusión y ha obligado al personaje a inclinarse sobre su porvenir. Atrás quedan el espejo y sus posibles interpretaciones, que van desde una forma de conciencia hasta un reflejo del alma. Así como Silvio tuvo que asimilar que, tras las figuras geométricas, no había mensaje ni enigma, el señor Ribeyro asume que tras el vidrio no hay un vínculo con sus ancestros, sino simplemente nostalgia. Este personaje, y los que hemos analizado en este acápite, están atravesados por la disolución de su *locus amoenus*, que desaparece tras un accidente. En ese contexto, solo la memoria los salva y les restituye los privilegios de antaño.

## 5.6. EL POLVO DEL SABER: LA HERENCIA FRUSTRADA.

Incluido en *Silvio en El Rosedal*, “El polvo del saber” es otro de los relatos biográficos de Julio Ramón Ribeyro. Al igual que “Página de un diario” y “El ropero, los viejos y la muerte”, aquí hay una herencia que implica un vínculo con el pasado. Si la pluma fuente y el ropero representaban signos de distinción, la biblioteca que se lega en esta historia conecta directamente con el espíritu de la familia, que ve en ella una materialización del humanismo.

Grosso modo, el narrador refiere la existencia de una biblioteca ubicada en una casa de la calle Washington, la cual perteneció a su bisabuelo. Este, tras su muerte, la dejó a nombre de Ramón, tío abuelo del narrador, un hombre casado con una mujer estéril a la que le fue infiel muchas veces. Como no tuvo hijos, Ramón se encargó de la educación del padre del narrador, quien vivió los años más felices de su vida entre anaqueles. Seguro de que la biblioteca pasaría a sus manos, el relato da un giro cuando se anuncia que, tras la muerte de Ramón en casa de una de sus amantes, la viuda decidió quedarse con los libros y no legar nada a los familiares del difunto.

El narrador no heredó los libros, pero sí el deseo de poseerlos algún día. La viuda se marchó a Buenos Aires y solo volvió años después, negándose nuevamente a entregar si quiera uno de los ejemplares al narrador, que fue a visitarla a su hotel. La muerte de la mujer significó un nuevo golpe, pues sus familiares se hicieron con todas las propiedades, incluida la biblioteca. Los libros, así, pasaron a otras manos.

Tiempo después, la vieja casa de la calle Washington se convirtió en residencia universitaria. Un amigo del narrador, compañero suyo en la universidad, vivía allí y lo invitó una tarde a preparar un examen. El narrador ingresó al lugar en busca de la biblioteca, pero, antes de ello, comprobó que los muebles de sus antepasados se encontraban en mal estado, debido al pésimo uso que les habían dado. Luego, cuando preguntó por los libros, se enteró de que estos habían sido apilados en el fondo de la casa, en el cuarto de los sirvientes. El narrador acudió al lugar y se encontró con un montón de páginas reducidas al polvo. Solo pudo rescatar un ejemplar, que conservó como si se tratara de una reliquia.

Resulta evidente que las herencias que se narran en la cuentística ribeyriana conducen al vacío y a la ruptura con el pasado. Al final de la búsqueda, el personaje no toma posesión del objeto anhelado, sino de algo que ha sido reducido a la nada o ha perdido todo valor. Por ello afirmamos que el legado que describe Ribeyro es el de la certeza de la muerte, o, si se quiere, el de una carencia simbólica.

La disolución del pasado es el tema de este relato. Los beneficiarios de la sucesión no tienen posibilidad de conservar los tesoros familiares. Ello los desvincula de la tradición, pues, una vez son privados de las pertenencias, pierden la grandeza ligada al objeto, y con ella, la posibilidad de relacionarse con un símbolo identitario. Las reliquias testamentarias suelen estar cargadas de cierto misticismo. Su desgaste comporta, por ello, una derrota. Que al final del relato el narrador conserve un libro “[...] como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano” (Ribeyro, 1994: 421), indica una capitulación con el pasado, del que se dependía, en buena medida, para ser parte de la familia. La pérdida de la biblioteca, por todo ello, es una forma de marginalidad.

Líneas atrás indicamos que el verdadero legado es la certeza de la muerte, y ello resulta evidente en la escena final, cuando el narrador constata que “cada incunable había sido roído, corroído por el abandono, el tiempo, la incuria, la ingratitud, el desuso” (1994: 421). Los libros no son solo un patrimonio: son también la materialización del espíritu de la familia, a la que el narrador describe como docta. El bisabuelo fue un erudito que erigió la biblioteca de un humanista, en cuyos anaqueles se compilaba “[...] la suma de lo que un hombre culto debía saber a finales del siglo XIX” (1994: 418). En ella, el padre del narrador pasó los años más felices de su vida, por lo que heredar los libros equivale a heredar el espíritu del clan. La biblioteca es un símbolo de poder y de cultura. Allí se compilan los mejores atributos de la familia. La pérdida de la misma es equiparable al quiebre del espejo en “El ropero, los viejos y la muerte”, es decir, a la aceptación de la lógica materialista sobre el espíritu ilustrado.

El anhelo del narrador por poseer la biblioteca revela un deseo de vinculación con el padre, y sobre todo, con el mundo de las letras. Dicho mundo, no obstante, se encuentra en franca retirada. Crisanto Pérez Esáin advierte que, en las coordenadas espacio temporales



que sugiere el relato, “la burguesía de corte aristocrático, más intelectual y culta que adinerada, será suplantada por otra más pujante” (2006: 113), como vimos en “El ropero, los viejos y la muerte” con la familia Rikets. Los libros, relegados al cuarto de los sirvientes, son una carga pesada para doña Maruja, la mujer a cargo de la pensión universitaria en que se convirtió la casa del tío Ramón. Para ella, estos ocupan un espacio que puede ser rentable, lo cual revela una degradación del significado mismo de la biblioteca, que se complementa con una observación del narrador, quien ve “[...] un enorme perchero, del que antaño pendían pellizas, capas y sombreros y que ahora servía para colgar plumeros y trapos de limpieza” (Ribeyro, 1994: 420). Los símbolos de distinción que ostentó la familia derivaron en utensilios comunes, ajenos a todo lustre y condenados a la esfera de los oficios domésticos.

Si en “El ropero, los viejos y la muerte” la herencia se vio degradada a unos cuantos cajones, en “El polvo del saber” quedó reducida a un solo libro. Este se convierte en el depositario de un anhelo común: el deseo de saber. Así como el narrador pasaba todos los días por el frente de la casa Washington, fantaseando con el tesoro familiar, el padre “[...] imaginaba las estanterías donde continuaban alineados los libros que nunca terminó de leer” (1994: 419). En este orden de ideas, lo que se legó no fue una propiedad sino un deseo, y, por ello mismo, el resultado es una frustración espiritual. En “El ropero, los viejos y la muerte” queda algo palpable, en tanto que en este último relato no queda más que un volumen, que simboliza “[...] la confianza erosionada de una clase que ha perdido la sabiduría de sus antepasados y se ve ante un mundo cambiante e incierto que ha dejado de dominar” (Pérez Esáin, 2006: 115). Las herencias se componen de objetos cuyo valor se restringe al que les otorgaba su contexto, por lo que dichos bienes, en este caso los libros, son susceptibles de reinterpretarse según los criterios de la modernidad, que no ve en ellos un poder mayor al que puede otorgar el dinero. El narrador, por ello mismo, deviene en custodio del último ejemplar de lo que alguna vez fue grande, y habrá de refugiarse en dicho libro para no perder su identidad ni la de su familia, como tampoco, el vínculo que esta tiene con la sabiduría.

Los relatos comentados hasta el momento tienen como rasgo característico la interrupción de una tradición familiar, de la que deriva una suerte de desclasamiento. Este,

como ya se ha dicho, está ligado a la exclusión del mundo de los ancestros, cuyos privilegios no cobijan al narrador. Ello se corrobora en la contemplación que este realiza a diario en la casa del tío. Detrás de la verja, en la frontera de los desheredados, el narrador anhela un mundo del que ya no hace parte.

En segundo lugar, y como bien apunta Higgins, la incursión de una nueva clase económica “[...] está insinuada por el hecho de que la biblioteca pasa a manos de personas que no tienen ningún derecho hereditario a ella y que, además, están identificadas con actividades agrícolas y comerciales” (1991: 21). Estos nuevos propietarios redujeron un bien patricio a unas pilas de papel mohoso. Dispuesto a renunciar a los libros, el espacio que estos ocupan podrá ser usufrutuado. Una vez más, el valor económico se impone sobre el mundo de la cultura.

Por último, la casa del tío Ramón, que se erigía como símbolo de una familia de rancio abolengo, terminó reducida a una pensión estudiantil. Higgins ve en ello un símbolo de democratización del Perú (1991: 21), pero nosotros creemos conveniente ver una intromisión en el mundo del narrador, quien, al igual que el personaje de “Tristes querellas en la vieja quinta”, ve cómo lo exterior borra las fronteras de su intimidad y lo sume en el caos.

En “El polvo del saber” se frustra el legado de la sabiduría. Los libros posibilitaron el ascenso social del bisabuelo, del tío Ramón y, en cierta medida, del padre. Que el narrador se vea privado de ellos y solo conserve un ejemplar simboliza el quiebre con una familia que creía tener definido su lugar en el mundo. Las nuevas clases sociales redibujaron el espacio limeño, por lo que a los clanes de antaño no les quedaba más opciones que aferrarse a cierto objetos. En ese único libro está el mundo del narrador. Por eso lo conserva como se hace con los huesos de un magnífico animal, pues solo así puede dar testimonio de un pasado que solo existe en su memoria.

### 5.7. LA CASA EN LA PLAYA: LA BÚSQUEDA DEL LUGAR IDEAL.

Incluido en *Sólo para fumadores*, “La casa en la playa” recrea la historia de dos artistas (un pintor y un escritor) que se dan a la búsqueda de un lugar ideal en la costa peruana. Ernesto, el pintor, define como “un llamado del desierto” a la exploración que emprenden hacia lugares remotos, en los que esperan encontrar los privilegios de la modernidad y los atributos del mundo virgen, tales como una playa idílica y un espacio sin multitudes.

Los artistas, cada vez que se dan cita en Lima, proyectan viajes a parajes inhóspitos, cuyos resultados no son los mejores. El primero los conduce a Conchán, una playa atestada de familias con proles interminables; y el segundo, a Laguna Grande, un alejado rincón del litoral peruano en el que los espera una choza en pésimas condiciones. El lugar está rodeado de pescadores y gente del común, por lo que el deseo de soledad se ve frustrado. Para colmo, los artistas terminan siendo robados por los lugareños.

En el tercer viaje, que los lleva a un lugar más recóndito que el anterior, se encuentran con la discordia de la gente y las adversidades del ambiente. Al final, cuando advierten que la búsqueda resultó infructuosa, deciden abandonar la playa en busca de un lugar ameno, con tan mala suerte que el vehículo en que viajaban resultó averiado.

En los dos últimos viajes, si bien la aventura no resultó adversa, sí fue frustrante en la medida en que no cumplieron sus objetivos. La cuarta salida estuvo marcada por un romance y algunas jornadas etílicas; y la quinta, que los condujo a una isla desierta, terminó en un precipitado viaje de regreso, pues el ruido de los leones marinos, y el anuncio de que a la isla llegarían mil peones a trabajar, les hizo imposible la estancia.

Los dos amigos, tras su regreso a Europa, olvidaron el propósito de la casa en la playa, pero, tras unas cartas, retomaron el proyecto y volvieron a discutirlo en Lima, una tarde en que confirmaron que Miraflores, el barrio de antaño, había entrado en la lógica del cosmopolitismo. Todos los viajes habían tenido como destino el sur del país, por lo que aún les era posible una incursión al norte. Y Perú, como ellos mismos reconocieron, tenía muchos kilómetros de playa. El lugar ideal todavía era viable, sobre todo porque su naturaleza era

utópica, es decir, realizable únicamente en el mundo de los sueños. Convencidos de esa idea, al día siguiente emprendieron una nueva búsqueda.

Enrique y el narrador intentan, en palabras de Galia Ospina Villalba, “[...] suplir la ausencia de un paraíso perdido que a pesar de su lejanía subsiste en el hombre como una perpetua sed de espacio y otredad” (2006: 227). El lugar ideal se reduce a una utopía individualista, pues, como ellos mismos afirman, “[...] era tiempo de retirarnos a un lugar tranquilo, primitivo e incluso solitario, donde seguir trabajando en nuestros asuntos, más cerca de la naturaleza y de nosotros mismos” (Ribeyro, 1994: 656). La casa es una proyección de dicho deseo. Lo que se busca allí es la relativización de los espacios exteriores, representados por las ciudades del primer mundo, que terminan empujando a los personajes a la soledad.

Ernesto y Julio son conscientes de que tal búsqueda es utópica. El regreso a las playas de antaño, aquellas en las que jugaron de niños, reviste el carácter de lo imposible. El anhelo de fundirse con la naturaleza cobra sentido cuando comprendemos que solo así palían una ambición de eternidad y de recogimiento. Allí donde Esquirol afirma que “en un universo de dimensiones inimaginables, la casa es el rincón que actúa como centro del mundo” (2018: 39, comprendemos que lo que ansían los personajes es un espacio ahistórico y atemporal, de cargadas connotaciones idílicas, en el que puedan ser parte de una realidad superior a la de la vida contemporánea. Lo que se busca, en síntesis, es la preservación del individuo. No en vano, en el cuarto viaje de los protagonistas hay una escena en la que Julio contempla un cielo estrellado y comprende que los antiguos habitantes de la tierra establecieron un contacto más cercano con el universo, relación del todo imposible en su vida, en la que solo hay cabida para el caos.

El desierto, como se puede colegir, es un equivalente del rosal que Silvio contempla en Tarma. En ambos espacios, los personajes ensayan un modo de *ser*. El desierto comporta múltiples interpretaciones, entre ellas un llamado a la vida ascética, entendida como el privilegio del espíritu. No obstante, al final de la aventura, los protagonistas comprenderán que dicha búsqueda es ilusoria, dado que el lugar anhelado solo es posible en el terreno de la fantasía.

Llegados a este punto, vale la pena pensar en el tipo de fuga que privilegian los personajes ribeyrianos. Cuando no se intenta huir de la hostilidad, como vimos en el segundo capítulo, la evasión se forja en el autoengaño o en la recuperación de la infancia. En cada caso, sin embargo, es evidente el deseo de romper con la realidad. Tal actitud nos permite colegir que la modernidad les resulta adversa, pues no se logra una inserción afectiva. De allí que el viaje que emprende la pareja de artistas se presente como

[...] una fuerza de fuga en medio de los hábitos cerrados, de los espacios que aprisionan y conducen a la asfixia. Si el más allá es un telón invisible, si el futuro es un terreno incierto y el pasado se vuelve inaccesible, al menos se pueden abrir ventanas imaginarias hacia órdenes distantes. (Ospina Villalba, 2006: 231-232)

La búsqueda del lugar ideal implica una indagación sobre el ser, sobre lo que consideramos puro y auténtico. El problema es que el camino que les espera a Julio y a Ernesto es desértico. No habrá ruta o guía clara, y eso los conducirá al vacío. La única compensación de tal aventura es la de convertirse en el viajero que siempre está en el camino, aunque eso implica renunciar a la estabilidad. Los personajes buscan el solaz, el reposo y la ensoñación, o, en términos de Bachelard, las “[...] manifestaciones de la infancia permanente” (1993: 152). La materialización de ese sueño resulta imposible, pero, por eso mismo, se aferran a la ilusión. Esta es la que los mantiene vivos. Los personajes buscan una casa en la playa como quien quiere asir el horizonte. Por ello, cuando creen que la búsqueda ha terminado, el pintor retoma la historia desde el principio:

—¡Iremos esta vez hacia el norte! [...] Me han hablado de lugares increíbles. Iremos calentando. No puede ser posible que no exista un lugar, nuestro lugar.

—¿Y si no lo encontramos?

Ernesto quedó pensativo.

—¡Qué importa! —dijo muy serio—. Si no encontramos la playa desierta, nuestra casa sólo existirá en nuestra imaginación. Y por ello mismo será indestructible. (Ribeyro, 1994: 676-677)

El lugar en el que anhelan vivir es ficticio. El carácter artístico de ambos influye en dicha quimera. Tanto el pintor como el escritor manifiestan su hastío por el mundo europeo. La búsqueda del paraje inhóspito y solitario les hace pensar que solo allí podrán crear algo distinto. La utopía se convierte en un equivalente de la obra maestra; y el lugar ideal, en la

vuelta a una infancia idílica. Los obstáculos que cada tanto aparecen (la multitud, la hostilidad del ambiente, las mujeres, el alcohol, el ruido) equivalen a las razones que siempre pretextamos para no dar forma a la obra de arte. Ernesto y Julio sitúan en un tiempo remoto y en un lugar perdido la posibilidad de ser felices. Ellos exaltan las virtudes y los objetos de antaño, de los enseres que solo tienen sentido para el evocador. La esencia de dichas prendas la confiere la memoria, por lo que la morada que añoran, más que un espacio en sí, es una forma de refugio. Bachelard señala que, sin la casa “[...] el hombre sería un ser disperso” (2010: 37), por lo que la búsqueda del espacio en la playa no es más que un anhelo de intimidad.

El sentido de la casa, como hemos visto, no es permanecer en ella sino volver allí. La desintegración del mundo nos lleva a anhelar un espacio que nos proteja de la aniquilación. No obstante, lo que se busca es *el relato* que se ha forjado sobre la casa, no *el espacio* que alguna vez se ocupó. Pero, como ello no es posible, la configuración del Edén queda restringida al terreno de la memoria. Elmore añade que “[...] al margen de las multitudes y fuera del alcance de las exigencias sociales, el sujeto se imagina en armonía con el entorno y con quienes ha elegido, libremente, como interlocutores” (2002: 240), lo que equivale a decir que la casa afianza en nosotros *un modo de ser* ante el mundo.

Enrique y Julio reivindican su condición de artistas en constante búsqueda, pero también, confirman “[...] el repudio a las formas modernas de civilización burguesa que, entre otras catástrofes, ha procurado la destrucción de la Arcadía personal” (Navascués, 2004: 21). Más que huir de la realidad, los personajes abrazan la utopía como forma de defensa. La búsqueda del lugar ideal no es otra cosa que la búsqueda del sentido de la vida. Ese espacio, siempre huidizo, no puede perder su naturaleza quimérica, pues con él nos perderíamos a nosotros mismos. La casa es ese lugar en el que la invasión del mundo resulta imposible. Por eso, el único terreno en el que dicha morada resulta inquebrantable es el de la memoria. A ella volveremos siempre para reivindicar su auténtico sentido.

## 5.8. EL MARQUÉS Y LOS GAVILANES: EL APELLIDO COMO REFUGIO.

Escrito en París, en 1977, e incluido en *Silvio en El Rosedal*, “El Marqués y los gavilanes” es el relato que mejor describe la tesis que hemos desarrollado en este capítulo. Allí se cuenta la historia de don Diego Santos de Molina, un nostálgico del orden virreinal. Para el personaje, los apellidos definen el lugar de cada quien en la sociedad. Amparado en una memoria prodigiosa, y en un conocimiento vasto de la heráldica, don Diego (que en ciertos círculos pide que lo llamen Marqués) conoce el origen deshonroso de la mayoría de los limeños. Ese suele ser el tema de conversación de su reducido círculo de amigos, conformado por una clase social venida a menos, aunque con ínfulas aristocráticas.

Un día, tras ingresar al Hotel Bolívar, vio que su mesa estaba ocupada por los Gavilán y Aliaga, una próspera familia de comerciantes y políticos. Don Diego asumió la ocupación de su espacio como una afrenta y, aunque el mesero lo ubicó junto a un ventanal, el personaje salió de allí luego de ver al populacho que se agolpaba en las calles.

La escena se repitió al día siguiente, por lo que don Diego convocó a su círculo de amigos como si se tratara de un Consejo de guerra. Ellos le hicieron saber que los Gavilán y Aliaga tenían cada vez más poder, por lo que no valía la pena enfrascarse en una disputa. Él, sin embargo, no desistió en su cometido, y más cuando sus enemigos le hicieron una propuesta de compra por su casa. Don Diego rehusó a vender una propiedad que recordaba el poder de su familia, pero cuando sus sobrinos conocieron la oferta decidieron vender el inmueble, aunque esto significara dejar al personaje en la calle.

Don Diego, entonces, se dio a la tarea de investigar los orígenes de los Gavilán y Aliaga, movido por una frase del duque de Saint-Simon: “Nada hace temblar más al poderoso que el ridículo o la chanza”. Tras una serie de pesquisas, que lo llevaron a buscar en los registros notariales de Monterrey, don Diego descubre que los Gavilán y Aliaga (que ya tenían candidato a la presidencia del Perú) descendían de una familia de carniceros mexicanos, por lo que redacta una carta injuriosa y clasista que titula “Del camal al sillón presidencial”. El escándalo se desata y, por unos días, el personaje disfruta de su victoria. No obstante, un miembro del otro clan, ofendido porque la carta minó la reputación de don

Escipión Gavilán y Aliaga, le pide a don Diego que se disculpe en público o hará saber que uno de sus antepasados fue ahorcado en Sevilla por dedicarse al contrabando. El Marqués se desmorona tras esa revelación y, durante un tiempo, se refugia en una vieja casona de Miraflores. Preso de la locura, don Diego cree que está viajando por el mundo entero, recopilando la información necesaria para escribir una demoledora biografía sobre los Gavilán y Aliaga, al tiempo que exalta, en ese mismo libelo, las virtudes y el rancio abolengo de los Santos de Molina. El personaje, que en realidad está siendo cuidado por su hermano, luego de que recibiera un puñetazo por su texto difamatorio, no abandona la ensoñación y siente que los Gavilán lo persiguen para que no escriba la obra que les quitará la honra. En las últimas líneas del cuento, absorto ya en el delirio, don Diego da inicio a la biografía de su familia con una frase risible: “en el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de septiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don Cristóbal Santos de Molina, cuatro siglos antes del combate que su descendiente, don Diego, sostuvo victoriosamente contra los gavilanes” (Ribeyro, 1994: 480). El combate, que en realidad nunca existió, es el motivo para que el personaje escriba una y otra vez la misma frase hasta el final de sus días, ya embebido en la locura.

A diferencia de los relatos anteriores, en los que el tono evocador era evidente, aquí Ribeyro apela al humor para revelar la capacidad innata de sus personajes en la creación de refugios ficcionales. El autor, no obstante, va más allá de la risa, pues el retrato que ofrece es el de la debilidad humana, sobre todo en los momentos en que sus caracteres no saben a qué aferrarse. El discurso aristocrático de don Diego Santos de Molina deriva en una carcajada lastimera, pues el lector comprende que, tras el señorío que se endilga, se esconde un ser vulnerable e incapacitado para enfrentarse a su tiempo.

Al respecto, Irene Cabrejos afirma que “es difícil que la utilización del recurso irónico no traiga aparejada una cierta intención crítica” (2004: 206). Si no se atiende a dicha técnica, lo más probable es que la historia de don Diego sucumba en el melodrama o en la simple nostalgia. La estrategia, por tanto, será enfrentar al personaje con su contexto, en aras de que el lector asuma que las armas que aquel esgrime carecen de poder o son inútiles ante la realidad.



En estas coordenadas, el narrador describe a un personaje incapacitado para adaptarse al presente. Una de sus constantes quejas es que el país se echó a perder tras la Emancipación. Esta idea es compartida por sus contertulios, que se congregan para preservar la sensación de grupo. Ninguno de ellos quiere permanecer solo, al margen de una sociedad en la que los *parvenus*, como define don Diego a los Gavilán y Aliaga, se han hecho con el poder económico y político. No obstante, desde las primeras líneas, sabemos que la derrota es inminente, pues, como señala el narrador,

la familia Santos de Molina había ido perdiendo en cada generación una hacienda, una casa, una dignidad, unas prerrogativas y al mediar el siglo veinte sólo conservaba de la opulencia colonial, aparte del apellido, su fundo sureño, la residencia de Lima y un rancho en Miraflores.

Gentes venidas de otros horizontes —del extranjero, claro, pero también de alejadas provincias y del subsuelo de la clase media— habían ido adueñándose poco a poco del país, gracias a su inteligencia, su tenacidad o su malicia. Nombres sin alcurnia ocupaban los grandes cargos y manejaban los grandes negocios. (Ribeyro, 1994: 467)

La superioridad hereditaria de don Diego se verá minada a lo largo del relato. El hecho desencadenante, como ya lo dijimos, fue la ocupación de la mesa del Hotel Bolívar. El personaje asume el acto como una invasión. Consciente de que las raíces de la familia Gavilán y Aliaga se extienden solo hasta el siglo XIX, mientras que las suyas llegan hasta el suelo español, espera que los recién llegados respeten el lugar de la tradición. Rafael Humberto Moreno Durán critica esta actitud al afirmar que revela una nostalgia por el mundo vertical, aquel en el que los criollos, hijos de los españoles en suelo americano, asumieron el discurso del abolengo para imponerse sobre las demás clases. El mundo arcádico, para ellos, “[...] cobra sentido con la visión hacia el pasado y con su profunda convicción feudal” (2017: 104). Don Diego hace parte de dicho grupo. Por ello se altera cuando la prensa nacional informa que Patricio Gavilán, diputado de la nación, recomendó la expropiación de las haciendas improductivas. Como la propuesta podría despojarlo de sus últimas propiedades y, con ellas, de su posición dentro de la sociedad, el personaje asume que las clases emergentes socavan su abolengo. Ello le confirmará que es necesario defenderse del presente haciendo uso de sus armas favoritas: el pasado y la memoria aristocrática.

No obstante, su empresa estará destinada al fracaso porque su familia ha comprendido que el dinero es más importante que los títulos de nobleza, por lo que aceptan la propuesta económica de los Gavilán, quienes compran la antigua casa y la convierten en un restaurante, al que le ponen el sugestivo nombre de *La Perricholi*.<sup>35</sup>

Sumado al poderío económico, los Gavilán se han hecho un lugar en la política y, como revela el cuento, uno de sus miembros aspira a la presidencia. Don Diego cree que puede oponerse a dicha elección, pero, al igual que los personajes de los relatos anteriores, solo cuenta con un saber literario. El legado cultural, una vez más, se muestra insuficiente en la defensa del yo. James Higgins secunda esta propuesta cuando recuerda que la manía persecutoria que adquiere don Diego, para quien sus enemigos lo siguen a todas partes, puede explicarse porque el personaje “[...] ve su identidad social amenazada por las fuerzas nuevas encarnadas en los Gavilán y Aliaga” (1991: 109). Defender lo que ya no se tiene, es decir, el estatus hereditario y el nombre, será la tarea de un personaje cuya influencia en el mundo de la política es nula. Su única estrategia es la calumnia, y ello revela una mentalidad conservadora y unos modos de actuar que ya no se compaginan con el presente.

Es en ese momento en el que la defensa del yo toma ribetes humorísticos. El narrador advierte que, consciente de la derrota, don Diego

[...] redobló las medidas de seguridad. Hizo cambiar las cerraduras de todas las puertas y poner candados en las ventanas. Le prohibió al señor que le tomaba el pulso que pusiera más los pies en la casa. De los muros de la biblioteca descolgó las dos viejas espadas de sus ancestros que dejó en permanencia al lado de su velador. Ordenó a la sirvienta comprar muchas provisiones y se aprestó para un largo sitio. (Ribeyro, 1994: 479)

La batalla nunca llega o, por lo menos, no pudo ser calificada como tal. Don Diego, quien ya había caído en la locura, presiente la invasión de un gavilán en su cuarto, por lo que desenfunda su arma y mantiene un fiero combate con él. La escena recuerda la lucha de Don

---

<sup>35</sup> Micaela Villegas, la *Perricholi*, es un personaje popular dentro de la cultura peruana. Amante del virrey Manuel Amat y Juniet, un hombre que le llevaba cuarenta y cuatro años, Villegas desafió el modelo de mujer de su época al acumular fortuna gracias a su trabajo. A su vez, mantuvo una relación que incomodó a la nobleza limeña, en la medida en que supo opacar a las mujeres de la clase alta. Ricardo Palma le dedica una de sus *Tradiciones peruanas*, a la que titula “Genialidades de la Perricholi”. Villegas, según lo expuesto, es una mujer que supo granjearse un lugar dentro de una sociedad clasista, por lo que su figura incomoda a los defensores de la tradición y las buenas costumbres, entre ellos, a don Diego Santos de Molina.

Quijote con los odres de vino, pues el narrador nos dice que el intruso era en realidad un mosquito. Higgins comenta la escena y refiere que la victoria de don Diego corrobora “[...] su incapacidad para inferir daño a su enemigo real” (1991: 110). Podríamos añadir que el triunfo adquiere ribetes lastimeros cuando comprobamos que la frase con que el personaje da inicio a la biografía (“En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de septiembre, en la ciudad de Valladolid...”) indica que la victoria será literaria, es decir, ficcional, y tendrá como episodio central el nacimiento del primer miembro de la estirpe. De este modo, don Diego le confiere grandeza a su pasado, pues el presente lo ha sumido en la locura. El protagonista no asume la pérdida del prestigio, y su incapacidad de adaptación resume, en gran medida, el carácter de un personaje para el que vale más tener la cabeza mirando hacia el ayer.

“El Marqués y los gavilanes” recrea, grosso modo, a un hombre que solo puede *ser* en la ficción que ha creado. Don Diego *es* su discurso clasista. Su casa, descrita como una comarca intemporal, y su egregio antepasado, cuarto virrey del Perú, lo concitan a pensar en un mundo inalterable. En ningún momento, el personaje se muestra dispuesto a reconocer la fragilidad del tiempo. La escritura compulsiva y circular de una única frase, la del origen de la familia, es su manera de conjurar la muerte y la destrucción. La historia no irá más allá de esa primera línea. El fiero combate que don Diego sostuvo contra los gavilanes es un consuelo ficcional para quien no solo perdió su lugar en el Hotel Bolívar, sino también la casa, el poder y la influencia política. En esta línea cuentística, Ribeyro da forma a otro tipo de marginal, y es aquel que, como don Diego, tiene que replegarse en el ayer. Dicha veta nostálgica, que aquí se muestra clasista, revela que la casa de antaño es el lugar que anhelan los personajes, aunque esta, tarde o temprano, solo tendrá sitio en la memoria, o, como en el caso de don Diego, en la locura.

### 5.9. LA MÚSICA, EL MAESTRO BERENSON Y UN SERVIDOR: EL ZARPAZO DEL DESTINO.

El último análisis de este capítulo corresponde a “La música, el maestro Berenson y un servidor”, cuento incluido en *Relatos santacrucinos* (1992). El narrador, trasunto de Ribeyro, refiere su amistad con Teodorito, un amigo del colegio al que, en una oportunidad, le escuchó silbar el *Sueño de amor*, de Liszt. Este hecho le permitió reconocer a un melómano y un amante de la música clásica, pasión que el narrador compartía por haberla heredado de su padre.

En efecto, Teodorito hizo del cuarto de su casa un templo de la música. Hasta ese lugar acudió el narrador para contemplar una victrola, una estantería con decenas de álbumes y una serie de retratos de sus compositores favoritos. Pero nada de ello equivalía a la pasión que experimentaron luego de asistir a los conciertos de Hans Marius Berenson, un músico vienés que huyó de su país en plena guerra mundial. Tras una estancia en París, Londres y Estados Unidos, el maestro recaló en Lima al enterarse de que la filarmónica de la capital necesitaba un director.

Los conciertos de Berenson se realizaban en el Campo de Marte, y luego, en La cazuela. La pareja de amigos asistía a todas las veladas musicales, que abarcaron no solo los años del colegio sino también los de la universidad. Una noche, decididos a expresarle su admiración, los jóvenes siguieron al maestro hasta un bar. El hombre, sin embargo, prefirió continuar tomando cerveza a mantener una charla con ellos.

Esta primera frustración no impidió que Teodorito y el narrador intentaran una segunda charla, que derivó en una animada conversación gracias a que Berenson se encontraba borracho. A la salida del bar, los personajes tomaron un taxi hacia Miraflores. A mitad de camino, el narrador no supo controlarse y vomitó dentro del vehículo. El maestro lo tiró a la calle y siguió la ruta con Teodorito. Días después, este le confesó al narrador que el hombre le había tocado las piernas y puesto las manos en el vientre, por lo que Teodorito abandonó el taxi y se fue a casa.

Los jóvenes, decepcionados, siguieron asistiendo a los conciertos de Berenson, pero la admiración se convirtió en desencanto. Con el tiempo, y cuando ya el narrador había hecho

su vida en Europa, volvió a Perú y visitó a su hermana y su cuñado en Cuzco. Una vez llegó al lugar, se enteró de que el maestro Berenson daría un concierto para la familia. El narrador se preguntó en qué lugar se ubicarían los músicos, pues la estancia era pequeña. Su sorpresa fue mayor cuando comprobó que el maestro estaba listo para dirigir no a un grupo de concertistas, sino a una orquesta imaginaria que se oía desde un casete. Tras la conexión de un estéreo, y la reproducción de la cinta, Berenson hizo mover su batuta en el aire, como lo hacía años atrás, cuando causaba admiración en Lima.

En este cuento, el último concierto (el de la decadencia) guarda relación con el primero. En la capital, Teodorito y el narrador contemplaron la magistral dirección de la *Quinta sinfonía*, la misma pieza que el músico tocó para la familia del narrador en Cuzco. Entre un concierto y otro, sin embargo, media la biografía de un hombre que no solo huyó de la guerra, sino que, además, se vio desplazado por otros músicos que emigraron a Estados Unidos. Afincado en Lima, y tras el incidente con Teodorito, el narrador refiere que la esposa de Berenson lo abandonó y regresó a Viena, enterada tal vez de sus preferencias sexuales. El maestro pasó de dirigir los conciertos más imponentes de la capital a animar pobres veladas familiares, en las que hacía gala de su alcoholismo. La nota decadente, sin embargo, está relacionada con el casete, que remplaza al grupo de artistas que dirigía años atrás. El zarpazo del destino, al que se refiere el narrador “cuando el cuádruple estampido de las cuerda marcó su inicio” (Ribeyro, 1994: 718), se vuelve a mencionar en la última parte del cuento, pero para describir a un personaje que ahora inspira lástima. El “zarpazo del destino” es una frase que se le atribuye a Anton Schindler, secretario y biógrafo de Beethoven. Según Schindler, el músico alemán afirmó que las cuatro primeras notas de la *Quinta sinfonía* tenían el mismo sonido que hace el destino cuando llama a la puerta. La máxima, por tanto, es utilizada por el narrador para referir la fatalidad en la que cae el personaje, para quien la música dejó de ser una auténtica pasión y se convirtió en una forma de sustento.

Pérez Esáin agrega que no solo el protagonista, sino también la velada, comportan las connotaciones de una farsa, en la medida en que los asistentes figuran que la música sale de la batuta de Berenson, aun cuando el recinto está desierto. Para el crítico, el maestro es “[...] una caricatura de lo que fue en otros tiempos” (2006: 188), por lo que su gloria, confinada en

el pasado, no se corresponde con la vara con que dirige el espectáculo. Esta, que carece de todo poder fálico, ha quedado en entredicho tras el episodio del taxi.

El relato está construido a partir de imágenes opuestas que el narrador ubica entre un tiempo pretérito y el presente de la narración. Así, de la victrola y los estantes de música pasamos al estéreo desde el que suena el casete, pero también, vamos de los grandes conciertos de Lima a la decadente velada de Cuzco. Dentro de los asistentes se encuentra Genaro, el cuñado del narrador. Este último intervino en su favor cuando Mercedes, su hermana, no sabía qué pretendiente elegir para casarse. El criterio que desequilibró la balanza fue la música clásica, pues Genaro poseía una envidiable discoteca y conocía de los gustos melómanos del narrador. Que, al final, haya sucumbido a la tecnología revela el triunfo de unas formas de modernidad que riñen con el gusto de los personajes. El recuerdo de otras épocas no es solo una defensa contra el medio, sino también, una comprobación de que se ha perdido el refinamiento artístico al privilegiar la producción en masa.

A todo ello habría que sumar al propio Berenson. El narrador nos dice que la noche del concierto apareció “[...] batuta en mano, con el pantalón rayado y la chaqueta negra con que lo vi dirigir en Lima inolvidables conciertos. Pero su ropa estaba lustrosa y gastada, tan gastada como su propia figura, que me pareció lívida, doblegada, resumida” (Ribeyro, 1994: 724). El retrato lo complementa una descripción turbadora: al tiempo que Berenson dirige una orquesta invisible, hace pausas para beber una cerveza. El maestro ha perdido todo signo de decoro, por lo que podríamos decir que su marginalidad no es solo psicológica, sino también material.

La imagen conmueve al narrador, que termina por animarse al pensar que “[...] sólo tenían derecho a la decadencia quienes habían conocido el esplendor” (1994: 725). En efecto, el ocaso del maestro significa el fin de una época. Con ella mueren los conciertos en Lima. Al narrador solo le queda refugiarse en la música y marcar distancia con aquellos que han optado por el estéreo. Su preferencia por los enseres antiguos es una declaración de principios, como también, una confirmación de su papel como resistente, al que Esquirol define como aquel que es capaz de recogerse para soportar el mundo exterior (2018: 9). La afirmación de la subjetividad lo obliga a *ser a pesar de las circunstancias*. La lucha del

narrador contra el estéreo y contra la imagen del maestro cobra sentido cuando comprendemos que, detrás de ella, existe el deseo de resguardarse de la destrucción.

La pérdida de los signos de distinción se recrea en el resquebrajamiento de ciertos enseres, pero también, en la abolición de formas de vida que la modernidad ha clausurado. La vieja quinta, el ropero y la biblioteca, y junto a ellos, la paz, la autoridad, el abolengo y la cultura, terminan por ceder su espacio ante un mundo mecanizado. Bien señala Elmore que [...] los hechos que han calado en la memoria del cronista son los que rompen — irreparablemente, por lo general— la uniformidad del paisaje social y doméstico (2002: 241). Ello equivale a decir que, en cada uno de los cuentos aquí analizados, se dio una brusca intervención de la ciudad y sus males, que derivó en la derogación del pasado. Los personajes suelen decir adiós a un instante clave en sus biografías. Algunos insisten en perpetuar sus tradiciones, pero dichos esfuerzos están condenados al fracaso.

En “La música, el maestro Berenson y un servidor”, corroboramos que las herencias culturales no protegen al personaje. Berenson no sucumbió ante el alcoholismo, sino ante el estéreo. El maestro, sin embargo, no renunció al arte y, a pesar de colaborar con la farsa, al final advertimos que “su mirada, desdeñando al público, vagaba por el cielo raso, sabe Dios contemplando qué celestiales visiones” (Ribeyro, 1994: 724-725). Podríamos inferir que recordaba sus días en Viena. Al huir de la guerra, Berenson no solo salvó su vida, sino también su música. Aun cuando esta quedó reducida a una batuta, en dicha pieza se conserva la memoria de su ser. Las reliquias en Ribeyro son “[...] símbolo de una época de felicidad irrecuperable” (Martínez Gómez, 1997: 246), por lo que la batuta vendría a representar ese objeto capaz de convocar al pasado y el presente en una sola unidad. Berenson despierta la piedad del narrador, pero también su simpatía, pues al final reconoce que detrás de la imagen maltrecha hay un hombre que, a pesar de dirigir un concierto imaginario, tiene sobre sí buena parte de la educación sentimental de los melómanos. Estos siempre lo seguirán llamando *maestro*, a pesar de todos los estéreos del mundo y a pesar de que le haya caído el zarpazo del destino.

#### 5.10. CONSIDERACIONES GENERALES: MEMORIA, VUELTA A LA INFANCIA Y BÚSQUEDA DEL LUGAR IDEAL.

La memoria es un campo de ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo. Al reimaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario.

Gastón Bachelard – *La poética de la ensoñación*

El 27 de enero de 1978, Ribeyro consignó en sus diarios una nota de especial interés para la comprensión de este capítulo. El escritor refería la dificultad de elaborar una lista con sus autores predilectos. Al final, y tras una división entre géneros como la novela, la poesía, el teatro y el ensayo, incluyó nombres clásicos del canon (Dante, Quevedo, Cervantes, Flaubert) y de la filosofía (Platón, Spinoza, Heidegger). Dentro de los seleccionados hay un único nombre que se repite: Chéjov. Ribeyro lo menciona dentro de sus lecturas favoritas en cuento y dramaturgia.

El lector avezado habrá advertido que los relatos comentados en la última parte guardan estrecha relación con *El jardín de los cerezos*. La venta de la casa, que implica la pérdida del lugar ideal para la familia Gáyev, se complementa con la presencia de Lopajín, el mercader que compra el jardín y mercantiliza el espacio simbólico de la obra. Este personaje, trasunto de los Rikets de “El ropero, los viejos y la muerte”, se enorgullece de ser el propietario de un lugar en el que sus antepasados fueron siervos. Al final lo vemos pidiéndole a la familia que abandone la hacienda antes de que inicie la tala de los cerezos, que recuerda a la de “Los eucaliptos”.

Al inicio de la obra, cuando la familia Gáyev vuelve a casa, Leonid, el hermano de Andréievna, se emociona al ver el armario de la familia. El personaje exclama en un momento de la pieza: “es un objeto inanimado que significa algo”, dado que uno de los cajones indica que el mueble fue fabricado cien años atrás. Líneas después, su hermana ve el jardín tras la ventana y exclama: “¡Infancia mía! ¡Virginidad! En este aposento dormí yo. En el jardín



paseé mis ensueños juveniles. ¿Cómo olvidarlo?”. Luego cree ver el fantasma de su madre en el jardín, aunque todo se trata de una alucinación.

Para no hacer más extenso el paralelo, basta mencionar dos personajes y una escena que remiten a la cuentística ribeyriana. Nos referimos a Trofímov, el estudiante eterno, y al ya mencionado Lopajín. El primero es un hombre de ideas y sensibilidad artística, pero sin poder económico dentro de la obra. El segundo, por su parte, ha acumulado una fortuna enorme, pero, en la escena en la que espera el tren que trae a la familia Gáyev, afirma lo siguiente: “tomé un libro para mantenerme despierto, y me dormí apenas hube leído las primeras líneas”. Su contraste con el primero es evidente. Para él, el poder cultural es nulo ante la fuerza del dinero, idea que proclama en un aparte del texto. Su defensa de lo material choca con el final de la obra, cuando Andréievna, tras la venta, se despide del jardín: “adiós, vieja y querida morada. Pasará el invierno; la primavera tornará, y tú serás demolida desde los cimientos hasta el tejado. ¡Cuántas cosas vieron estas paredes!”.

La lucha entre unos personajes de espíritu humanista con otros de carácter comercial, que señalamos en relatos como “El ropero, los viejos y la muerte” y “El polvo del saber”, es un leitmotiv que Ribeyro aprovechó para describir los problemas sociales de su época. Así, la antología literaria que el escritor incluyó en sus diarios, en lo que concierne a sus autores predilectos, no fue caprichosa. A sus lecturas y su experiencia personal, referida en textos como “Ancestros”,<sup>36</sup> se unen los cambios históricos que mencionamos al inicio de esta tesis. Todo ello dio forma a una parte fundamental de su cuentística, en la que los personajes asisten al fin de una época y asumen la marginalidad como forma de vida.

La casa, los enseres y los espacios idílicos son arrasados por el presente, al cual se le critica su carácter industrial y masificado. Las reliquias de antaño sobreviven en la cuentística ribeyriana para dar cuenta de una época que ha sido clausurada. La casa familiar es, ante

---

<sup>36</sup> Nos referimos al texto que Ismael Márquez y César Ferreira incluyen en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. En él, el escritor refiere el matrimonio de sus padres, en el que se entrecruzan una familia de ilustre abolengo y otra que representa a las clases sociales emergentes. En el fondo de dicho escrito emerge la certeza de que Lima ya no es una ciudad idílica ni exclusiva de unas cuantas familias, sino una urbe que no supo modernizarse ni asimilar a los migrantes de la sierra y de la selva. El mismo problema fue planteado por el autor en un cuento titulado “Juegos de la infancia”, que Jorge Coaguila recopila en el segundo volumen de *La palabra del mudo*, publicado por Seix Barral en 2009.

todo, un relato por medio cual creamos vínculos con el pasado. Esta relación es necesaria para que el personaje reconozca sus orígenes y se resguarde de la orfandad.

Tras la migración interna del Perú, a mediados del siglo XX, las quintas de barrios como Miraflores dieron paso a urbanizaciones estándar, cuyo patrón arquitectónico reñía con el espíritu de antaño. Lo que algunos llamaron modernidad fue, para los personajes ribeyrianos, una forma de invasión. Estos, como ya lo vimos, no se reconocieron en el nuevo espacio de la ciudad, pues la modernización de Lima comportó un problema ontológico para ellos. La pérdida de sus espacios condujo al desclasamiento y al sinsentido. Aquellos que hallaban una razón de ser en el prestigio de su nombre se encontraron con que el anonimato es la huella indeleble de las grandes ciudades, en las que el legado cultural sucumbe ante el poder económico. La ciudad, así, devino el lugar de la pérdida. En ella no hay lugar para el recogimiento, razón por la cual nos sentimos dispersos. Las únicas salidas posibles son la memoria, la evocación de la infancia o la búsqueda del lugar ideal, aunque todas ellas habrán de remarcar el sentimiento de soledad.

Los personajes ribeyrianos, como demostramos en este capítulo, solo pueden *ser* en el pasado. La razón es evidente: la ciudad no permite la creación un espacio bucólico. El mundo de afuera no estimula la imaginación. Por ello, los personajes retornan a una realidad atemporal en la que se instalan como fundadores y únicos vecinos. Una vez allí, apelan al nombre y a los antepasados ilustres, quienes legaron enseres que simbolizan la grandeza y la majestad de la casa. No obstante, todo ello es una quimera. Los protagonistas resisten dentro de un mundo que se desmorona. La disolución de la Lima de antaño se percibe de manera nostálgica, pero también humorística, dado que ciertos caracteres se aferran a una concepción vertical del poder y defenestran toda posibilidad de cambio.

Ribeyro no condena la modernidad *per se*, sino su carácter masificador e invasivo. La búsqueda de un lugar ideal debe entenderse como una defensa del individuo. La casa, y lo que ella simboliza, no puede caer en la lógica de la mercantilización. Las clases adineradas de sus cuentos, herederas del Lopajín de *El jardín de los cerezos*, no solo comercian con espacios físicos, sino también sentimentales. Conscientes de la pérdida, los personajes de Ribeyro recurren a la memoria del corazón, aunque ello no impide su derrota.

## CONCLUSIONES.

A fin de cuentas, no reconozco diferencias cualitativas entre mis cuentos y novelas. Ellas son fragmentos de un solo discurso que únicamente podrá ser apreciado en su conjunto una vez — como dice Henry James— que “el cuadro esté colgado en la pared”.

“Ribeyro: el océano interior”. Entrevista con César Liévano (1973). Tomado de *Las respuestas del mudo*.

En esta tesis, hemos tratado de radiografiar la cuentística ribeyriana. La nuestra ha sido una interpretación influida por la lectura de sus textos y de la crítica, compilada a lo largo de varios años. A los viajes a Lima, ciudad que he aprendido a amar gracias a su literatura, se suman los artículos, las revistas y los libros en los que he encontrado una u otra referencia sobre el autor de *La palabra del mudo*.

Grosso modo, he discutido la idea de marginalidad que la crítica suele rastrear dentro de su obra. Si bien el análisis es cierto, es incompleto en la medida en que la exclusión no es solo espacial. El eje central de su cuentística, con excepción de sus relatos fantásticos, lo constituye un personaje que no sabe *ser* dentro de la ciudad. La primera razón la exploramos en el segundo capítulo, cuando afirmamos que la casa representa un lugar hostil que alienta acciones punibles. El protagonista se debate entre la moral y la supervivencia. Al final, comprende que la lógica capitalista repercute en su comportamiento, dado que sus valores son cuestionados por el deseo de lucro. El espacio íntimo se ve contaminado por la influencia del medio. Por ello, el personaje no ve una salida más allá de la degradación, y ello nos permite concluir que el choque entre lo que quiere ser y lo que está obligado a hacer resume la primera parte de la narrativa ribeyriana.

¿Por qué aborda Ribeyro dicho tema? Críticos como Miguel Gutiérrez y Eva María Valero Juan insisten en que la llamada *Generación del 50* fue testigo del cambio social que experimentó Lima, una ciudad provinciana que se convirtió en una urbe caótica y alienante. Si bien la tesis es acertada, a ello habría que agregar, como mencionamos en este trabajo, que

tal problemática no fue exclusiva de la capital peruana, sino que el fenómeno fue parte de una constante histórica que también abarcó a otras ciudades del continente. Herederas de la organización social de la colonia, las urbes latinoamericanas trazaron unos derroteros excluyentes que, como refiere Moreno Durán, apelaban a la escisión social en detrimento de los menos favorecidos. Los centros de poder se replegaron en la lengua, la raza, el origen, el apellido, el poder político y los bienes materiales para decidir el lugar de cada quien en la sociedad. Como tales criterios eran arbitrarios, solo unos cuantos podían cumplir con los parámetros que definían los límites entre el mundo bárbaro y el mundo civilizado. La *Generación del 50*, por tanto, solo fue testigo de la eclosión del problema, pues las raíces del mismo ya estaban allí. El segregacionismo es una manera de imponer límites en el espacio, pero también, una forma de pensar que socava ideales de igualdad.

En dichas coordenadas, y como mencionamos a lo largo del texto, al personaje ribeyriano se le ofrecen varias salidas. La primera de ellas es pactar con el mundo; la segunda, paliar por medio de la fantasía aquello que el medio le niega; y la tercera, evocar la casa de antaño. Las dos últimas son vías de escape que revelan la capacidad de los protagonistas para imaginar un refugio, mientras que la primera, propia de los libros inaugurales del autor, no garantiza una inserción efectiva en la sociedad. Esta seguirá marginándolo y recordándole que la organización es rígida. Todo ello revelará que el personaje debe asumir su orfandad en el mundo, que se resume en la carencia de un lugar idílico.

Este punto lo exploramos en la última parte del texto, cuando trazamos una línea que los críticos no han abordado con la debida atención. Nos referimos a las herencias que se describen en la cuentística ribeyriana. Relatos como “Tía Clementina”, “Página de un diario”, “El ropero, los viejos y la muerte”, “El polvo del saber” y “El Marqués y los gavilanes”, corroboraron que hay un personaje que recibe como legado un saber cultural que resulta insuficiente. Lo que se obtiene es una forma de ver el mundo. No obstante, la primacía de lo monetario confirma que la sucesión solo tiene valor afectivo. Dicha herencia, además, suele llegar incompleta o mutilada, por lo que el personaje asume que ha roto el vínculo con sus ancestros, al tiempo que no sabe cómo asumir su presente. Es allí cuando se convierte en un evocador, es decir, en un ser marginado en el tiempo.

Este hecho es comprobable no solo desde lo biográfico, sino también desde lo bibliográfico. A la influencia del teatro de Chéjov habría que agregar la de Cervantes. En más de una oportunidad, apelamos al adjetivo quijotesco para referirnos a personajes que ficcionalizan su contexto para mitigar la grisura del mismo. Ello fue evidente en relatos como “Una aventura nocturna”, en el que Arístides idealiza a la dueña de un cantina, despojándola de su fealdad y otorgándole unos encantos que no posee, tal como sucede con Dulcinea. La operación, sin embargo, se repite en otros caracteres, lo cual confirma que en buena parte de la cuentística ribeyriana se actúa bajo el influjo de la locura quijotesca, entendida como la búsqueda del ideal en un período de decadencia. El deseo de la Edad dorada, la de la caballería, halla su equivalente en Ribeyro con la evocación de lugares y épocas que se muestran superiores para quien recuerda. La lucha, en este orden de ideas, es la única forma de *ser* en el presente, pero dicho combate no se dará en el espacio exterior (el de la ciudad), sino en la memoria del que añora.

Todo ello nos permite concluir que la marginalidad que se le atribuye a Ribeyro no es de índole material sino espiritual. La modernización de la costa peruana clausuró tradiciones y arrasó con espacios simbólicos. Este fenómeno repercutió en la certeza de que era necesario volver al tiempo de la infancia, aquel en el que aún era posible el paraíso. Pero, como ello es imposible, decimos que lo que desaparece en Ribeyro no es un *topos*, sino un *logos*. Los personajes pierden la posibilidad de nombrar el mundo, y con ello, la facultad de asimilarlo y comprenderlo.

Ribeyro, por todo lo que hemos dicho, fue consciente de que su narrativa era un *continuum* en el que los límites entre la novela y el cuento se difuminan en beneficio de un único discurso. Ello es evidente en la cita que encabeza las conclusiones, pero también, en el rastreo que hemos propuesto en este documento. *Relatos santacrucinos*, su último libro, no solo tiene el tono de una crónica personal, sino también el de la nostalgia del escritor que vuelve a los espacios de la infancia, restringidos a los límites del barrio. Tal regreso tiene un objetivo claro: resguardar la memoria. Los personajes resisten el espacio exterior para conjurar la muerte y el paso del tiempo. Si muchos de ellos se aferran a los enseres familiares no es por nostalgia, sino porque esos objetos condensan un poder que restituye la identidad.

Los personajes vuelven al pasado para validar una época en que la ciudad no había invadido los espacios íntimos. La masificación, sin embargo, irrumpió en ese lugar, por lo que es necesario luchar contra el anonimato de las grandes metrópolis, así ello implique una negación del presente.

La ciudad subyuga a los personajes. La cuentística ribeyriana retrata la descomposición social de una urbe que niega su pluralidad étnica, social y lingüística. Los protagonistas pierden un espacio en el que era posible su humanidad. Lima, por todo lo antes dicho, solo conlleva a la alienación y el anonimato.

Los personajes anteponen el pasado al presente para juzgar el cambio que se impuso en la ciudad. Estos, además, son víctimas de la lógica capitalista, que aliena en favor del progreso y permea los valores hasta erosionarlos. Así, la lucha no es tanto por una casa o un apellido, sino por la identidad que estos otorgan. Los caracteres pertenecen materialmente al mundo, pero no comparten sus valores porque ello significaría ir en detrimento de sí mismos.

El conflicto, grosso modo, radica en que lo íntimo no encuentra su correlato en lo público. A falta de un bienestar material, el personaje ribeyriano se obsesiona con la idea de su dignidad. La derrota económica no será tan lesiva como la pérdida del honor. Por ello, concluimos que el conjunto de su obra debe analizarse desde lo existencial y no desde lo social. Aun cuando los relatos de *Los gallinazos sin plumas*, *Las botellas y los hombres* y *Tres historias sublevantes* permiten una lectura marxista, lo más acertado será leer el conjunto definitivo de su narrativa para comprender que lo económico es el punto de partida para que el personaje enfrente dos posiciones: la inclusión en el medio a cambio de su degradación moral, o la defensa de su ser a cambio de la derrota. Como vimos, en buena parte de sus cuentos esta última opción es la más acertada, dado que, al preservar la dignidad, resulta posible la rehumanización a partir de un discurso paralelo, en el que la fantasía dotará al protagonista con aquello que la realidad le ha arrebatado.

En su cuentística, Ribeyro sugiere la pervivencia de un ideario colonial en el que las elites establecían criterios de segregación para diferenciar lo civilizado de lo bárbaro. La actitud de aquellos que se instalaron en el centro fue la de cerrar filas para impedir el acceso

de los advenedizos, sin reparar en que ello habría de dar forma a una sociedad excluyente. La competencia por un lugar se hizo cada vez más inhumana, pero también ciega. Las familias de ilustre abolengo fueron arrasadas a mediados del siglo XX por las elites económicas. Así, la marginalidad no solo afectó a aquellos que buscaban un espacio en la ciudad, sino también a aquellas familias que fueron testigos de la disolución de su casta.

Ribeyro, en síntesis, no solo describió un mundo alienante. También dio forma a un leitmotiv propio de su narrativa: la recuperación de un espacio que solo es posible gracias a la evocación. El pasado es parte fundamental del ser ribeyriano, dado que allí se cimenta su identidad. La casa paterna, los enseres, el apellido y la herencia salvan a los personajes de la enajenación. El pasado simboliza la defensa. En este orden de ideas, conservar objetos finiseculares crea la sensación de que el mundo sigue siendo el mismo. El decorado antiguo alienta la fantasía de que el tiempo se ha detenido. Lo que se pretende, en síntesis, es evitar la disolución de la identidad dentro de la masa. Por ello concluimos que si bien su narrativa describe un proceso social e incluso histórico, lo más acertado sería decir que el tema central de sus relatos son los estados de ánimo y los sentimientos de sus personajes, aquellos que, marginados del mundo, rememoran un lugar idílico que colinda con la infancia.

\*

Tras cuatro décadas dedicadas al género cuentístico, Ribeyro murió en Lima el 4 de diciembre de 1994. Daniel Titinger cuenta que el escritor Gonzalo Niño de Guzmán, durante el velorio, abrió el ataúd y metió allí una botella de vino Saint-Emilion. Un sobrino de Ribeyro aprovechó la ocasión para incluir un sacacorchos, dos cajetillas de cigarrillos y un encendedor. Esa misma noche, Niño de Guzmán apareció en televisión, en el programa de Jaime Bayly. Durante la entrevista, confesó que Ribeyro quiso beber ese último vino con sus amigos, antes de recibir una inyección letal. Niño de Guzmán le pidió resistir, pero la muerte, o el zarpazo del destino, ya tocaba a la puerta. Alida Cordero, la viuda, se molestó con la confesión. No obstante, la entrevista siguió su curso. “Él no era un hombre triste”, dijo Niño de Guzmán ante las cámaras, y luego brindó en nombre de Julio.

Efectivamente, Ribeyro no era un hombre triste. Detrás de sus relatos emerge la risa de un hombre que se compadece de sus personajes, aunque no les perdona su melancolía. Ribeyro resistió en sus cuentos ante los embates de la modernidad, que terminó por despojar a su familia del prestigio de su nombre. Si su literatura les restituyó ese hálito, es algo que solo podrán decidirlo sus lectores. La nuestra ha sido una invitación a la lectura de uno de los maestros del cuento hispanoamericano, aquel que, como dijimos en las primeras líneas, sufrió un chasco al ser bien tratado por un cura que lo confundió con Vargas Llosa. Ribeyro supo reír ante el impase, porque, como dijo Niño de Guzmán, no era un hombre triste. Que sea esta la oportunidad para brindar con él y decirle: “Salud, Julio, y gracias por tus cuentos”.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abenshushan, V. (2009). *Julio Ramón Ribeyro*. México: Nostra editores.
- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.
- Arselles-Lazo, A. (2015). *La dimensión espacial dentro de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Piura: Universidad de Piura.
- Bachelard, G. (1993). *La poética de la ensoñación*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2010). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barrientos, J. J. (2009). Ribeyro y el mito de Sísifo. *Casa del tiempo*, vol. II, N° 19, pp. 41-43.
- Baudry, P. (2014). (Breve) historia del margen en Julio Ramón Ribeyro. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, pp. 35-46.  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2014.v43.47165](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2014.v43.47165)
- Bauman, Z. (2010). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Bereche Álvarez, F. (2011). *La dimensión temporal en la cuentística ribeyriana*. Piura: Universidad de Piura.
- Bolaños, A. (2018). *Fracaso y frustración sexual en la obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Milwaukee: University of Wisconsin.
- Cabrejos de Kossuth, I. (2004). Cuando Ribeyro hace reír. El humor en Relatos santacrucinos, “Sólo para fumadores” y “Ausente por tiempo indefinido”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXX, Número 59, pp. 205-228.
- Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México: Editorial Universidad Iberoamericana.
- Coaguila, J. (Comp.) (2009). *Las respuestas del mudo*. Iquitos: Tierra Nueva.
- Coaguila, J. (2018). *Ribeyro, la palabra inmortal*. Lima: Revuelta editores.
- Chong Lam, D. R. (1998). *El hombre según Julio Ramón Ribeyro*. Navarra: Universidad de Navarra.

- Elmore, P. (2002). *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Espinoza, R. (2018). La otredad existencial en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro. *Tesis. Revista de investigación*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Año 12, vol. 11, pp. 31-50.
- Esquirol, J. M. (2018). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado.
- Esteban, Á. (2014). *El flaco Julio y el escritor. Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Fanon, F. (1965). *Por la revolución africana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferreira, C. (2019). Julio Ramón Ribeyro: la palabra que perdura. *Quimera. Revista de Literatura*, núm. 427-428, pp. 15-18.
- Flores Heredia, G., Morales Mena, J., & Martos Carrera, M. (Eds. 2014). *Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- García Muñoz, G. (2003). *Julio Ramón Ribeyro. Cinco claves de su cuentística*. México: Universidad Iberoamericana de Torreón.
- Garí Barceló, B. (2021). Tiempo de espera. El cronotopo en la *Tetralogía de las Cuatro Estaciones*, de Leonardo Padura. *Revista chilena de literatura*, núm. 103, pp. 505-523.
- González Montes, A. (2014). *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- González Montes, A. (2013). *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- González Montes, A. (2020). *Julio Ramón Ribeyro. Creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Gras, D. (1998). 'De color modesto': etnicidad y clase en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 48, pp. 173-184.
- Güich, R, J. & Susti G, A. (2016). *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Gutiérrez, M. (2008). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Arteidea Editores.

- Hardt, M. & Negri, A. (2005). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- Higgins, J. (1991). *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Imbert, E. A. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Luchting, W. A. (1988). *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt: Editorial Vervuert.
- Mariátegui, J. C. (1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Márquez, I. & Ferreira, C. (1996, eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martínez Gómez, J. (1997). Julio Ramón Ribeyro o la estética del fracaso. En: Valcárcel, E. (1997). *El cuento hispanoamericano del siglo XX*. Coruña: Universidad de la Coruña, pp. 239-254.
- Minardi, G. (2002). Algunas consideraciones sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro. *Revista Iztapalapa*, núm. 52, pp. 122-141.
- Minardi, G. (2002). *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- Minardi, G. (1998). La mujer en el imaginario femenino de Julio Ramón Ribeyro. Edición digital a partir de Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo III. Pp. 251-259.
- Moreno-Durán, R. H. (2017). *De la barbarie a la imaginación*. Bogotá: Lumen.
- Navascués, J. (2004). *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid: Iberoamericana.
- Ortega, J. (1985). Los cuentos de Ribeyro. *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 417, pp. 128-145.
- Ortega, J. (1995). La poética del desamparo en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 537, pp. 117-120.
- Osorio, O. (2018). *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali: Universidad del Valle.
- Ospina Villalba, G. (2006). *Julio Ramón Ribeyro. Una ilusión tentada por el fracaso*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

- Pérez Esáin, C. & Palacios Cruz, V. (2008, eds.). *Julio en el Rosedal. Memoria de una escritura*. Piura: Universidad de Piura.
- Pérez Esáin, C. (2006). *Los trazos en el espejo: identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Pamplona: Editorial Eunsa (Universidad de Navarra, S. A.).
- Pérez-Blanes, J. (2004). Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro. *New Mexico University State*, vol. 4, núm. 2, pp. 9-15.
- Ribeyro, J. R. (2019). *Cartas a Juan Antonio*. Lima: Revuelta editores.
- Ribeyro, J. R. (2016). *Cartas a Luchting*. México: Universidad veracruzana.
- Ribeyro, J. R. (1994). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Ribeyro, J. R. (2018). *Dichos de Luder*. Lima: Revuelta editores.
- Ribeyro, J. R. (2006). *Prosas apátridas*. Lima: Seix Barral.
- Ribeyro, J. R. (2015). *La palabra del mudo* (Vols. I y II). Lima: Editorial Planeta.
- Ribeyro, J. R. (2003). *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez Conde, I. (2015). *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Romero, J. L. (2008). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Salazar Bondy, S. (1964). *Lima la horrible*. Lima: Populibros peruanos.
- Tenorio Requejo, N. & Coaguila, J. (2009). *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva.
- Titinger, D. (2014). *Un hombre flaco. Retrato de Julio Ramón Ribeyro*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Torres, P. (2015). *Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro: estudio del final en los relatos de La palabra del mudo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Torres, P. (2019). *El final invisible. Qué cuentan los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Valero Juan, E. M. (2003). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Valencia: Publicaciones Universidad de Alicante.

- Valero Juan, E. M. (2005). Ribeyro, sobreviviente en las trincheras del Boom. *Escritura y pensamiento*. Año VIII, núm. 16, pp. 29-41. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Valero Juan, E. M. (2019). Ribeyro, un clásico nacido en las trincheras del boom. *Quimera. Revista de Literatura*, 427-428, pp. 19-26.
- Yory, C. M. (2007). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Zalvidea, R. (2000). Los “Relatos santacrucinos” de Julio Ramón Ribeyro. *Escritura y pensamiento*. Año II, N° 6, pp. 155-167.