

01057

1
2e)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LOS CUENTOS URBANOS DE JULIO RAMON RIBEYRO

TESIS

que para obtener el grado de Maestra en Estudios
Latinoamericanos/Literatura presenta

MONICA KLIEN SAMANEZ

Directora de Tesis: Françoise Perus

Ciudad de México, Abril de 1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

01057

1
20



Para Enrique Klien y
Julia Samanez de Klien
y a Philip Bennett.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Quiero agradecer a la Dra. Françoise Perus, sin cuyas observaciones este trabajo hubiera sido imposible. También agradezco a la Dra. Raquel Halty Pfaff por sus sugerencias.

INDICE

Capítulo I: Introducción.

I.1	Antecedentes históricos.....	1
I.2	Justificación del tema.....	4
I.3	Metodología.....	5
I.4	Breve biografía de Julio Ramón Ribeyro.....	7

Capítulo II: El discurso narrativo.

II.1	Introducción.....	8
II.2	Tipos de discurso.....	11
2.1	Discurso en tercera persona.....	11
2.2	Discurso en primera persona.....	13
2.3	Discurso directo.....	16
II.3	La estilización paródica y la ironía.....	22
II.4	Las claves.....	29
II.5	Lo no dicho.....	35
II.6	El juicio del narrador.....	37

Capítulo III: La configuración de los personajes.

III.1	Introducción.....	39
III.2	El mundo a través de la conciencia.....	43
III.3	La contraposición.....	53
3.1	La contraposición entre caracteres.....	53
3.2	Contraposiciones temporales y espaciales.....	56
III.4	Las válvulas de escape.....	66
4.1	La imaginación.....	66
4.2	La niñez.....	74
III.5	Estereotipos sociales y personajes mediadores....	80

Capítulo IV: Cambio de guardia y el género del cuento....

Conclusiones.....	117
Citas bibliográficas.....	119
Bibliografía.....	124

CAPITULO I

INTRODUCCION

I.1. Antecedentes históricos.

Los antecedentes del cuento en el Perú se remontan a las crónicas españolas después de la conquista. Los Comentarios Reales de Garcilaso de la Vega es el primer antecedente peruano del género. A fines del siglo XIX, Ricardo Palma abre una nueva etapa en la literatura del país con Las Tradiciones Peruanas. En cuanto a su género y a su posición ante la historia, ésta obra representa un esquema netamente nacionalista, aunque es la continuación del discurso de la colonia. El punto de partida para el cuento peruano moderno es el "El caballero Carmelo" de Abraham Valdelomar, publicado en 1930. A partir de esta época el relato peruano cobra importancia como un medio de expresión regional.

A fines del siglo pasado y comienzos de éste hay dos corrientes en la literatura peruana: el criollismo, que se abre a estratos altos no andinos y que está ligado al

costumbrismo de Palma; y el indigenismo romántico que, como la otra corriente, comparte una visión de arriba hacia abajo. Ambas corrientes son "estáticas" en tanto los estratos populares son el objeto de representación. Durante los años veinte y los treinta se logra una apertura sin precedentes en el país: pensadores como José Carlos Mariátegui y Agustín Haya de la Torre aportan nuevos puntos de análisis al debate nacional y llaman a una revisión de la historia del Perú. El indigenismo romántico, con su visión bucólica y sin conflictos, da paso al indigenismo profundo. Escritores como Ciro Alegría y, más importante aún, José María Arguedas, reelaboran un mundo dividido. La épica de los habitantes de los Andes es expuesta en toda su dimensión.

En la década de los años cincuenta, durante la dictadura del General Manuel Odría, el país pasa por un proyecto modernizador. La reestructuración económica trae consigo cambios fundamentales en la configuración demográfica del Perú. A medida que la costa se industrializa, la vida económica de la sierra languidece. La migración de la sierra a la costa, iniciada dos décadas antes, se incrementa dramáticamente: en 1940 el 65% de la población es rural; treinta años más tarde, 65% de la población es urbana.¹

Estos cambios traen consigo serias repercusiones. El crecimiento de las ciudades costeñas, muy especialmente

Lima, es geométrico. En la década del cincuenta, la capital, hasta ese entonces relativamente aislada del resto del Perú, se convierte en el imán que atrae a migrantes de toda la República. Sin embargo, las oportunidades que se abren están muy por debajo al número de migrantes, y en las fronteras de la ciudad nacen las primeras barriadas (hoy llamados "pueblos jóvenes").

En esta década surge un grupo de escritores jóvenes, entre ellos Julio Ramón Ribeyro, hoy conocidos como "La generación del cincuenta", cuyo objeto de representación son las luchas individuales y cotidianas de los habitantes de la ciudad.² Estos escritores sientan las bases para autores urbanos de la década posterior, tales como Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y otros.

La producción literaria de Julio Ramón Ribeyro abarca distintos géneros como novelas, ensayos, teatro y diarios íntimos, sin embargo él es considerado el cuentista peruano más importante. Ribeyro enfoca su interés en la naciente pequeña y mediana burguesía de Lima. La disyuntiva de los personajes de Ribeyro proviene de la elección entre el bienestar material o la claudicación moral. Pues, en el mundo de Ribeyro es imposible reconciliar ambas opciones.

I.2. Justificación del tema.

Consideramos que el estudio de la obra de Julio Ramón Ribeyro es fundamental para comprender la literatura del país. Durante las primeras dos décadas de su producción, él sienta las bases para nuevos escritores peruanos. Hasta el día de hoy es uno de los autores que más impacto tiene en las generaciones de peruanos jóvenes .

Esta tesis intenta descubrir cuáles son los aportes y las características innovadoras de sus cuentos urbanos de la década de los cincuenta. Durante este período el Perú deja de ser una nación rural y se transforma en un país cuya población es sobre todo urbana. Se estudiará cómo Ribeyro ha reelaborado estos cambios dramáticos en sus relatos y de qué manera el referente ha influido en la configuración de su obra.

Así también investigaremos qué representa el género del cuento en la visión artística de Lima y determinaremos si su elección está relacionada a los cambios del país en esa época.

I.3. Metodología.

Para el estudio de esta tesis nos hemos apoyado primordialmente en las propuestas de Mijaíl M. Bajtín sobre el discurso narrativo y la configuración de los personajes literarios.

A fin de limitar el material al tema que nos concierne, hemos restringido la investigación a veinte y cinco cuentos, publicados entre los años de 1952 a 1961. A lo largo de ésta tesis, nos referiremos a ellos como "los cuentos de la década del cincuenta", o "los cuentos de los años cincuenta", incluyendo en ellos algunos de sus cuentos de comienzos de la década del sesenta, por considerar que forman parte del mismo grupo. Salvo una excepción, todos los relatos son urbanos y en su gran mayoría toman parte en Lima. A fin de comparar las marcas discursivas regionales en distintos personajes de Ribeyro, se ha elegido un relato que toma parte en la sierra, "El tonel de aceite." Los cuentos estudiados son los siguientes:

1952: "Página de un diario", "Los merengues",

1953: "Interior L", "Mientras arde la vela", "La Tela de araña", "Scorpio."

1954: "Los gallinazos sin plumas", "Mar afuera", "En la comisaría", "El primer paso", "Junta de acreedores", "La botella de chicha."

1956: "Los eucaliptos."

1957: "Explicaciones a un cabo de servicio", "Dirección equivocada", "El profesor suplente."

1958: "El banquete", "Las botellas y los hombres", "Por las azoteas", "El jefe", "Una aventura nocturna"

1959: "Al pie del acantilado."

1961: "Los moribundos", "La piel de un indio no cuesta caro", "De color modesto."

Algunos de los cuentos han sido estudiados en más de un aspecto (por ejemplo, "Mar afuera" o "La tela de araña") por considerar que dichos relatos demuestran con mayor claridad lo que se quiere transmitir. Sin embargo, partimos de la proposición que las observaciones hechas en esta tesis se refieren a características recurrentes en su obra.

También hemos incluido en ésta investigación la novela Cambio de guardia por considerar que esta novela, que concluye la primera etapa de la producción literaria del autor, es estructuralmente cercana al género del cuento.

I.4. Breve biografía de Julio Ramón Ribeyro.

Nace en Lima en 1929. Su obra narrativa comprende: Los gallinazos sin plumas (1955, cuentos), Cuentos de circunstancias (1958), Crónica de San Gabriel (1960, novela), Las botellas y los hombres (1964, cuentos), Tres historias sublevantes (1964, cuentos), Los geniecillos y dominicales (1965, novela), La palabra del mudo tomos I y II (1973, cuentos de 1952 a 1972), La juventud en la otra ribera (1973, cuentos), Prosas apátridas (ensayos, 1975), La caza sutil (ensayos, 1976), Cambio de guardia (1976, novela), La palabra del mudo tomo III (1977, cuentos), Dichos de Luder (dichos, 1989), La tentación del fracaso I, Diario Personal 1950-1960 (diario íntimo, 1992), La palabra del mudo IV, (cuentos, 1992). Ribeyro vive en Lima y en París.

CAPITULO II

EL DISCURSO NARRATIVO

II.1. Introducción.

Se entiende por narrador al mediador entre el autor y la narración. El narrador y el autor no coinciden cabalmente, aunque en muchos casos, la posición del autor se hace evidente en el discurso del narrador. El narrador puede ser un personaje, o puede ser un testigo ajeno a la narración; puede ser omnipresente o puede saber y ver solamente lo que uno o varios personajes saben.

Para los fines del discurso narrativo nos fundamentamos en la teoría discursiva de Mijaíl Bajtín y en su concepción del discurso narrativo y su dimensión translingüística:

La lengua sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra...Pero la lingüística estudia la "lengua"

*misma con su lógica, dentro de un carácter general, como algo que vuelve posible la comunicación dialógica, abstrayéndose metódicamente de las propias relaciones dialógicas.*³

Según Ribeyro la literatura es un medio artificial de comunicación y cualquier intento de esconder esta característica conlleva a un mayor grado de afectación. El narrador nunca esconde su condición de organizador y presentador de los hechos. El lenguaje narrativo, elegante y poético, por lo general está en desacuerdo con los personajes y los mundos caóticos reelaborados. En un ensayo sobre literatura, el autor afirma:

Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas del juego. De ahí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado -monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial -constituye una afectación a la segunda potencia. Tanto más afectado que un Proust puede ser un Celine o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la

escritura, sino la retórica que se añade a la afectación.⁴

El discurso narrativizado predomina por sobre otros tipos de discurso. En los casos en que se usa el monólogo interior o el discurso directo de los personajes, la voz del narrador se presenta para estilizar y pulir los discursos que en la lengua hablada están plagados de marcas orales.

II.2. Tipos de discurso.

Los discursos presentes en la obra de Ribeyro son los siguientes: el discurso en tercera persona, el discurso en primera persona y el discurso directo de los personajes.

2.1. El discurso en tercera persona.

Como se ha mencionado anteriormente, el discurso narrativizado, el discurso en tercera persona, predomina por sobre otros tipos de discurso en los cuentos de Ribeyro. En estos casos, el narrador es un testigo que relata los hechos sin llegar a ser un personaje en la narración. Cuando la narración es en tercera persona, el narrador penetra el mundo de las ideas del protagonista, toma éstas ideas, las ordena y las convierte en discursos literarios. Los discursos del personaje muchas veces se funden con el discurso del narrador y, dada la similitud en el lenguaje narrativo, la frontera entre ambos puede pasar desapercibida.

En el relato "En la comisaría" Martín, el protagonista, es un maleante que ha sido detenido en la comisaría y no va a poder ir con su novia a la playa. El imagina:

...Sería muy bello sobrepasar a nado el espigón y llegar hasta los botes de los primeros pescadores. Luisa, desde la orilla, lo seguiría con la mirada y él, volviéndose le haría una seña o daría un grito feroz como el de alguna deidad marina. Luego se echaría de espaldas y se dejaría arrastrar suavemente por la resaca. La luz del sol atravesaría sus párpados cerrados...⁵

El relato se cierra con la voz del narrador:

Cómo quién despierta de un sueño, se vió de pronto libre, en la calle, en el centro mismo de su domingo, bajo un sol rabioso que tostaba la ciudad. Adoptando un ligero trote, comenzó a enfilar rectamente hacia el paradero del tranvía. El ritmo de su carrera, sin embargo, fue decreciendo. Pronto abandonó el trote por el paso, el paso por el paseo. Antes de llegar se arrastraba como un viejo. Luisa, sobre la plataforma del paradero, agitaba su bolsa de baño. Martín se miró los puños, donde dos nuevas cicatrices habían aparecido y, avergonzado, se metió las manos en los bolsillos, como un colegial

que quiere ocultar ante su maestro las manchas de tinta.⁶

En la primera instancia el narrador ha penetrado el mundo interior del protagonista: pasar un día de playa con la novia y sumergirse en el agua son imágenes que sólo existen en el mundo interior de Martín; pero están expresadas en el lenguaje poético del narrador (daría un grito feroz como el de alguna deidad marina/se dejaría arrastrar suavemente por la resaca/la luz del sol le penetraría sus párpados cerrados). En la segunda instancia ya es solamente el narrador quien habla, pero el lenguaje es el mismo (en el centro mismo de su domingo, bajo un sol rabioso que tostaba la ciudad/como un colegial que quiere ocultar ante su maestro las manchas de tinta).

2.2. El discurso en primera persona.

En la narración en primera persona, el narrador coincide con uno de los personajes. En el cuento "Página de un diario" Raúl es un niño quien relata el velorio de su padre. El cuento se cierra así:

...Al fin apareció la pluma fuente con su tapa dorada, aquella pluma fuente que durante años admirara en el chaleco de mi padre como un símbolo

de autoridad y de trabajo. Ahora, sería mía, podría llevarla a la escuela, mostrarla a mis amigos, hacerla relucir también sobre mi traje negro. ¡Hasta tenía grabadas las mismas iniciales! Buscando un papel, tracé mi nombre, que era también el nombre de mi padre. Entonces comprendí, por primera vez, que mi padre no había muerto, que algo suyo quedaba vivo en aquella habitación, impregnando las paredes, los libros, las cortinas, y que yo estaba como poseído de su espíritu, transformado ya en una persona grande. "Pero si yo soy mi padre", pensé. Y tuve la sensación de que habían transcurrido muchos años.⁷

El narrador de "Al pie del acantilado", es un hombre del pueblo desplazado a la periferia de la ciudad. En un momento de la narración reflexiona sobre la relación con su hijo:

Agosto es el mes de los vientos y los palomillas corren por los potreros volando las cometas. Algunos se trepan a las huacas para que sus cometas vuelen más alto. Yo siempre he mirado este juego con un poco de pena porque en cualquier momento el hilo puede romperse y la cometa, la linda cometa de colores y de larga cola, se enreda

*en los alambres de la luz o se pierde en las azoteas. Toribio era así: yo lo tenía sujeto apenas por un hilo y sentía que se alejaba de mí, que se perdía.*⁸

En ambos ejemplos el discurso literario es el de un narrador distinto al narrador en primera persona que recuenta los hechos. En el primer caso, las imágenes literarias no están de acuerdo con la voz que "en la realidad" tendría un niño (...apareció la pluma fuente con su tapa dorada, aquella hermosa pluma fuente/algo suyo quedaba vivo en aquella habitación, impregnando las paredes...); como tampoco en el segundo caso, el lenguaje poético (...y la cometa, la linda cometa de colores y de larga cola...) está de acuerdo con el protagonista quien es un hombre de poca educación. Aunque las imágenes son de los personajes, la estilización literaria, la inversión de adjetivos (hermosa pluma; linda cometa, larga cola), las repeticiones poéticas (pluma fuente,...pluma fuente; la cometa,...la cometa) remiten a un narrador externo a la narración.

2.3. El discurso directo.

Si bien los discursos directos de los personajes mimetizan algunas características de la forma hablada tales como pausas, énfasis y repeticiones, éstos carecen de coloquialismos regionales y otras marcas inherentes al lenguaje oral. En un ensayo titulado "Las alternativas del novelista", Ribeyro afirma que todo escritor tiene una opción ineludible entre dos tipos de lenguaje que siempre coexisten en una lengua.⁹ Uno es el lenguaje elegante, pulido y escrito (cataverusa); y el otro, el lenguaje coloquial vulgar (demótico).¹⁰ Frente a esta disyuntiva, Ribeyro opta por el primer tipo de lenguaje.

Todos los personajes, independientemente de sus edades, niveles socioeconómicos o regiones de origen, se expresan de una manera similar remitiendo a un narrador que transforma el lenguaje hablado en discurso literario.

Roberto Delmar es un encomendero de la pequeña burguesía limeña que está por perder su negocio. El se defiende ante sus acreedores:

-Ustedes no saben, ustedes no comprenden cómo han sucedido las cosas. Yo no he querido estafar a nadie. Yo soy un comerciante honrado. Pero en los negocios no es suficiente la honradez... ¿Ustedes

conocen acaso a mi competidor? El es poderoso y gordo, él ha abierto una bodega a dos pasos de aquí y me ha arruinado...Si no fuera por él, yo estaría vendiendo y podría haber terminado la ampliación de mi local..."¹¹

En un pueblo serrano, Pascual ha cometido un asesinato y busca refugio donde su tía. Esta le recrimina:

...Ya sabes que si te encuentran aquí la que va a pagar todo soy yo. Recuerda lo que le pasó a la tía Domitila por esconder en su lugar al bribón de Domingo, que se había robado dos vacas. ¡ Y sólo por dos vacas! -la tía Dorotea dió un paso hacia él, un paso mecánico, como el de un muñeco de madera- ¡Debes irte de aquí! ¡No debes dejar ni una sola huella! Entiéndetelas tú, y si te pescan, cuidado con decir que anduviste rondando por acá.¹²

Un niño de diez años de la clase media limeña enfrenta a un visitante misterioso en su reino imaginario de las azoteas:

*"¡No puede ser!"- protesté- el rey de las azoteas soy yo. Todos los techos son míos. Desde que empezaron las vacaciones paso todo el tiempo en ellos. Si no vine antes por aquí fue porque estaba muy ocupado por otro sitio."*¹³

En la realidad del Perú que Ribeyro reelabora en sus cuentos de los años cincuenta, estos personajes provienen de tres esferas diferentes y de esta manera se deberían expresar de acuerdo a la región, al nivel social o a la edad que representan. Sin embargo los tres personajes se expresan de una manera similar. Sus discursos, "pulidos" por un narrador externo, han sido desprovistos de las características regionales del lenguaje.

Esta es una ruptura fundamental con respecto a la literatura indigenista, donde la forma del discurso es fundamental para la caracterización de los personajes y las voces colectivas que ellos representan. El discurso del indio es un discurso quechua en español, poblado con toda la simbología y cosmovisión de los Andes peruanos; el discurso del blanco y del mestizo serrano es un discurso español penetrado por la imaginaria quechua; y éste es diferente al discurso costeño que pretende ser un discurso de tradición española y niega todo vínculo andino. Si bien en un principio, el mundo andino es sólo un referente en la

literatura indigenista, en sus fases más desarrolladas lo andino penetra los textos hasta cambiar su propia realización formal. Como ha sido señalado por Antonio Cornejo Polar con respecto a la obra de José María Arguedas:

*... Arguedas realizó en su obra los principios centrales de una nueva tradición nacional, de raiz y espíritu indígenas, capaz de hacer vivo, por los caminos de una historia soterrada, un intertexto bilingüe y pluricultural....*¹⁴

En la medida que la literatura indigenista se nutre de la confrontación entre el mundo indígena y el costeño, sus personajes deben ser definidos como individuos pertenecientes a un determinado grupo socioeconómico para que representen los discursos sociales de la época. Los héroes indigenistas son configurados como estereotipos sociales .

Por el contrario, el narrador de Ribeyro asume una posición de relatividad ante los personajes, presentándolos casi como esbozos, sin rasgos fisionómicos ni marcas sociales. Estas imágenes menos definidas de los héroes ribeyrianos producen personajes de mayor ambigüedad. Como dice Mijaíl Bajtín refiriéndose a la novela polifónica de Dostoievski:

*...la diferenciación lingüística y las nítidas "características discursivas" de los personajes tienen una mayor importancia artística precisamente para crear imágenes objetivadas y conclusas de los hombres. Cuanto más objetual aparezca el personaje, tanto más claramente se dibuja su fisonomía discursiva.*¹⁵

La ruptura es doble, y puede parecer oximorónica: por un lado no se esconde la presencia del narrador quien "reelabora, arregla y pule" los discursos de los personajes; pero por otro éstos son configurados de una manera menos objetual que los personajes de la literatura indigenista. En estos casos el narrador es un "estilizador" de la palabra ajena, pero su discurso no entra en conflicto con el discurso del personaje, sino que ambos siguen en una misma dirección. ¹⁶

La estilización literaria en los discursos, la falta de señas que objetiven a los personajes, es una ruptura deliberada en la voluntad creadora de Ribeyro. La sociedad peruana de los años cincuenta es altamente estratificada, y no permite ni la comunicación ni la movilidad entre los distintos estratos. La creciente pequeña burguesía representada en los cuentos tiene dos características que la

separan del resto de la sociedad: su anonimidad --ya que ha perdido su afiliación social y regional-- y su movilidad social que la enfrentan con la rígida estructura del país. Al desproveer deliberadamente los discursos de las marcas que reflejan un determinado espacio socioeconómico, Ribeyro también despoja a los personajes de las características de una u otra clase social, racial o económica. De este modo el escritor logra investir de una misma humanidad, una misma voz, la voz literaria del narrador, a todos sus personajes.

II.3. La estilización paródica y la ironía.

En la parodia y la ironía la relación entre el discurso del personaje y el discurso del narrador es una de oposición. El narrador penetra en el discurso del personaje y le da una orientación opuesta. Como señala M. Bajtín al respecto:

Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena, pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena...Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada.¹⁷

La parodia y la ironía pueden existir en distintos niveles: en cuanto al hecho narrado en sí, en cuanto al personaje como ente social, en cuanto al discurso de los personajes.

En el cuento "El banquete", Don Fernando Pasamano organiza una gran fiesta para el Presidente de la República a fin de conseguir un favor político:

*"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", decía a su mujer, "Yo no pido mas. Soy un hombre modesto."*¹⁸

El elemento paródico se encuentra en el choque entre la valoración que el personaje hace de sí mismo (soy un hombre modesto) y el tamaño de la petición (un ferrocarril y un puesto de embajador). En el mismo relato un narrador externo cuenta el momento de la entrada del Presidente:

*Escortado por sus edecanes, penetró en la casa y don Fernando, olvidándose de las reglas de la etiqueta, movido por un impulso de compadre, se le echó en los brazos con tanta simpatía que le dañó una de las charreteras.*¹⁹

La voz paródica del narrador se hace ostensible en la forma en que relata el abrazo de Pasamano con el Presidente (movido por un impulso de compadre/se le echó en los brazos con tanta simpatía). El narrador se burla abiertamente de la transgresión de la etiqueta social del protagonista. Todo el relato "El banquete" es una gran parodia. El nombre del personaje, Pasamano, es ya una parodia que sugiere el

arribismo. La parodia también se da en cuanto al resultado final de las acciones del personaje: Pasamano, quien invierte todo su capital en el banquete, consigue el favor político que se propuso, pero, a la mañana siguiente se entera que mientras el Presidente estaba en su casa había habido un golpe de estado.

Otra instancia de estilización paródica se encuentra en el monólogo del cuento "Explicaciones a un cabo de servicio." El protagonista, un hombre desempleado, abre así el relato:

Yo tomaba un pisco donde "el gordo" mientras le daba vueltas a un proyecto. Le diré la verdad: tenía en el bolsillo cincuenta soles...Mi mujer no me los quiso dar, pero usted sabe, al fin los aflojó, la muy tonta...Yo le dije: "Virginia, esta noche no vuelvo sin haber encontrado trabajo." Así fue como salí: para buscar un trabajo...pero no cualquier trabajo...eso, no...¿Usted cree que un hombre de mi condición puede aceptar cualquier trabajo?...Yo tengo cuarentaicinco años, amigo, y he corrido mundo...Sé inglés, conozco la mecánica, puedo administrar una hacienda, he fabricado calentadores para baños, ¿comprende? En fin tengo experiencia...Yo no entro en vainas: nada de

jefes, nada de horarios, nada de estar sentado en un escritorio, eso no va conmigo...²⁰

A lo largo de todo el relato, el protagonista y su interlocutor caminan, pero no se sabe hasta el final que el destino de la caminata es la comisaría. Al protagonista lo llevan preso por no poder pagar la cuenta en un restaurante. El relato termina así:

...En eso pasó usted, ¿recuerda? ¡Fue verdaderamente una suerte! 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 que yo no soy una piltrafa, que yo soy un hombre importante, ¿eh?...Pero, ¿qué es esto?, ¿dónde estamos?, ¿ésta no es la comisaría? ¿qué quieren estos hombres uniformados? ¡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 una Sociedad, yo soy un hombre, ¿entiende?, ¡un hombre! ²¹

El elemento paródico se encuentra en la divergencia entre el monólogo grandilocuente de Saldaña y su condición real: el protagonista da las explicaciones al cabo que lo detiene por no poder pagar unas copas en un bar. La parodia se vuelve amarga en el cierre del cuento cuando Saldaña echa su último grito desesperado (Yo soy Pablo Saldaña/ yo soy un hombre/¡un hombre!).

Esto último nos lleva a una constante ribeyriana que es el uso de la ironía amarga. La ironía y la parodia actúan de manera similar: ambas se albergan en la palabra ajena con propósitos hostiles a ésta. Pero son diferentes en tanto la parodia es una forma abierta, transparente, cercana a la risa y el sarcasmo. Por medio del recurso de la parodia, el narrador se acerca a la historia que cuenta: es imprescindible que los dos lados de la oposición (parodizado/parodizador) sean obvios. La ironía, en cambio, es un recurso de alejamiento del objeto. La ironía, menos irreductible y menos tradicional que la parodia, es una actitud estética que relativiza las situaciones y las vuelve ambivalentes.²²

Ribeyro utiliza el recurso de la ironía a lo largo de toda su producción literaria, pero esta actitud irónica no presupone desprecio a los personajes ni a sus acciones, sino es como una "risa amarga"²³, para poner en evidencia la frustración de sus protagonistas.

Eusebio Zapatero es un ayudante de contador en una compañía en el cuento "El Jefe." El directorio de la compañía da una fiesta con motivo de la inauguración de su nuevo club social y Eusebio quiere aprovechar para pedirle un aumento de sueldo a su jefe. El narrador describe:

En el cuarto piso de un edificio moderno, situado en el centro de Lima, la firma había alquilado cinco piezas que fueron convertidas en sala de baile, bar, biblioteca, billares y guardarropa. En la pared más importante -porque hasta las paredes tienen categorías- se había colocado una fotografía del fundador de la firma...²⁴

Al salir de la fiesta el jefe propone a sus empleados ir a un bar. Zapatero es el último empleado que se queda con el jefe. En la madrugada en medio de la borrachera el jefe le dice a Eusebio que lo llame por su nombre.

A partir de ese momento las jerarquías desaparecieron. Comenzaron a tutearse mientras seguían bebiendo. Eusebio se olvidó del aumento de sueldo.

- A mi me dicen Bito...-mascullaba Eusebio- Todos mis amigos me dicen Bito...Mi nombre es muy feo...

- Oye Felipe, yo soy Bito, ¿no es verdad? A ver dime como me llamo -Pito...- respondió el apoderado. Ambos se echaron a reír.

- ¡Linda noche!- exclamó el apoderado- Solamente nos falta una mujercita, ¿eh? ¡Estas son las noches que alegran la vida!... ¡Ah, pero si me viera mi mujer! Me cogería de la solapa y me diría: "Pim, media vuelta y a la casa."

- ¡Te dicen Pim!- intervino Eusebio asombrado.²⁵

El relato tiene un final amargo cuando a la mañana siguiente, Eusebio entra en la oficina de su jefe:

El apoderado estaba sentado frente a su escritorio, ocupado en leer la correspondencia de la mañana. Eusebio se fue acercando sigilosamente y cuando estuvo ante el pupitre adelantó la cabeza y murmuró: "Pim."

El apoderado levantó rápidamente la cara y quedó mirándolo con una expresión fría, desmemoriada y anónima: la mirada inapelable del jefe.

-Buenos días...señor Eusebio Zapatero- respondió. Y continuó leyendo sus cartas. ²⁶

II.4. Las claves.

En la conformación de sus cuentos, Julio Ramón Ribeyro utiliza de manera recurrente los indicios. Estos tienen dos funciones principales: la primera, la de mantener la tensión en el relato; y la segunda, la de crear un canal de comunicación entre el narrador y el lector. Por esta última razón llamaremos a estos indicios "claves", ya que sirven como señales que anticipan el desenlace. El protagonista ignora estas señales, pues ellas sólo existen en el contexto del discurso literario y no en cuanto al desarrollo de los acontecimientos que conciernen al personaje. Estas claves se hacen evidentes por las repeticiones constantes a lo largo de los relatos. En algunos casos, las claves se construyen como relatos paralelos a la historia principal y, en otros, se presentan en los adjetivos o verbos de elección. Veamos dos ejemplos.

En el cuento "La tela de araña" María, la protagonista, cree haber conseguido la libertad luego de escapar de un trabajo de empleada doméstica, donde es asediada por el hijo de la patrona, pero se encuentra con un destino peor. El cuento transcurre en una habitación a la que la muchacha ha llegado por una serie de circunstancias que se entretajan como una tela de araña. En la habitación, María reconstruye el encadenamiento de hechos que la llevaron allí y la

historia paralela describe los movimientos de la araña en la habitación. En algunos casos es la protagonista quien observa a la araña y en otros es el narrador. Desde su primera aparición la araña es antropomorfizada cuando se la compara con el hijo de la señora donde trabajaba María:

Detrás del espejo surgió una araña de largas patas. Dió un ligero paseo en la pared y regresó a su refugio. El niño Raúl era aficionado a las arañas...El mismo siempre le pareció una especie de araña enorme, con sus largas piernas y su siniestra manera de acecharla desde los rincones..."²⁷

A medida que se desarrolla la narración se suceden las descripciones de la araña, que a primera vista parecen casuales, pero son vitales para el efecto final.

La araña salió de su refugio y comenzó a recorrer la pared. María la vió aproximarse al techo. Allí se detuvo y comenzó a frotar sus patas, una contra otra, como sorprendida por un mal pensamiento."²⁸

A partir de ese momento, sin ninguna razón concreta, María comienza a sentir cierto recelo:

La araña seguía inmóvil junto al techo. Cerca del foco, una mariposa gris revoloteaba en grandes círculos concéntricos. A veces se estrellaba contra el cielo raso con un golpe seco...²⁹

Mas adelante:

La araña comenzó a caminar oblicuamente hacia un foco de luz. A veces se detenía y cambiaba de rumbo. Parecía atormentada por una gran duda.³⁰

La araña había regresado a su esquina, aguzando la vista descubrió que había tejido una tela, una tela enorme y bella, como una obra de mantelería.³¹

(Felipe Santos, su supuesto protector y dueño del cuarto donde María se encuentra) Era el único en quien podía confiar, el único que podía ofrecerle amparo en aquella ciudad, para ella extraña, bajo cuyo cielo teñido de luces rojas y azules, las calles se entrecruzaban como la tela de una gigantesca araña.³²

El cuento termina con la llegada de Felipe Santos a la habitación donde está María, y le regala una cadena:

...Había en su gesto una rara pasividad. Pronto sintió el contacto con aquella mano envejecida. Entonces se dió cuenta, sin ningún raciocinio, que su vuelo había terminado y que esa cadena, antes que un obsequio, era como un cepo que la unía a un destino que ella nunca buscó.³³

Al final, el relato paralelo de la araña y el relato principal se unen. Felipe Santos es la araña, quien teje la tela alrededor de María y finalmente la atrapa, como la araña atrapa a la mariposa.

En "Mar afuera" no hay una historia paralela, sino que las claves se dan en la forma de los adjetivos y verbos elegidos.. El protagonista de este cuento es Dionisio, un pescador del puerto del Callao. Dionisio es "invitado" por Janampa, pescador de reputación dudosa, a hacerse a la mar. Al igual que en "La tela de araña" la narración transcurre en un espacio cerrado (un bote), y, al igual que María, Dionisio reconstruye, por medio de evocaciones, como llegó allí. A lo largo del relato el protagonista se da cuenta que las intenciones de Janampa no son buenas, pero sólo en

el último párrafo se revela que el personaje va a ser asesinado por su compañero.

Las claves que premonizan el desenlace en este caso, son los verbos utilizados por el narrador para describir ya sea el movimiento del bote, ya sea la manera en como Janampa agarra ciertos objetos, o ya sean algunas situaciones.

(Janampa)"...siguió clavando con frenesí los remos en la mar negra..."³⁴

"Las olas venían encrespadas y cada vez embestían al bote..."³⁵

(El bote)"...viró ligeramente hacia la costa, luego con la resaca se incrustó mar afuera..."³⁶

(Janampa)"...clavó los remos en la barca..."³⁷

(Dionisio)"El, entonces comprendió...Recién ahora parecía comprender todo el sentido de la frase que, viniendo desde atrás, lo golpeó como una pedrada..."³⁸

(Janampa)"...estaba con las manos aferradas a los remos inmóviles..."³⁹

"Dionisio, elevando la cara donde el miedo y la fatiga habian clavado ya sus zarpas..."⁴⁰

Y al final, cuando Janampa ordena a Dionisio que eche la red desde la popa:

"Dionisio hundió los brazos en el mar hasta los codos y sin apartar la mirada de la costa brumosa, dominado por una tristeza anónima que diríase no le pertenecía, quedó esperando resignado la hora de la puñalada."⁴¹

En este caso son los verbos como clavar, embestir, aferrar, golpear, incrustar, que premonizan el acto final, pues todos ellos son verbos descriptivos de actos violentos. Elaborando un poco sobre estas claves en los anteriores ejemplos, se puede inferir que antes de la escena final, el lector ya puede imaginar de qué manera será asesinado el personaje: Janampa, con el cuchillo aferrado, embiste a Dionisio por la espalda con frenesí.

II.5 Lo no dicho.

Un elemento importante para el efecto de los relatos de Ribeyro consiste en dejar el acto final, es decir el cierre lógico, abierto a la imaginación del lector. En "La tela de araña", María escapa de su trabajo como empleada doméstica, busca refugio donde un supuesto protector y el cuento se cierra cuando el protector llega al cuarto y le regala una cadena que pone en su cuello (...Entonces se dió cuenta, sin ningún raciocinio, que su vuelo había terminado y que esa cadena, antes que un obsequio, era como un cepo que la unía a un destino que ella nunca buscó). El narrador describe que María "sin ningún raciocinio" se da cuenta de su situación, sin embargo el lector, al seguir los movimientos de la araña, sí tiene la información suficiente para suponer que el acto final lógico del relato es la violación perpetrada por el supuesto protector. Aunque en el discurso literario nunca aparezca una alusión directa a la violación, la información que le llega al lector lo lleva a esa conclusión. "Lo no dicho" no quiere decir que el final quede totalmente abierto a cualquier interpretación que el lector pueda adjudicarle al relato. Las claves, a lo largo del relato, llevan a una dirección, un único acto final, pero es el propio lector quien debe imaginar este acto. Del mismo

modo, en el cuento "Mar afuera", las claves (embestir, golpear, clavar, incrustar) ya predicen el destino final del personaje, pero el cuento se cierra con la frase: "(Dionisio)... quedó esperando resignado la hora de la puñalada." El lector tiene que imaginar el último acto del asesinato.

Las claves forman una especie de complicidad entre el narrador y el lector, pues aunque los personajes puedan intuir su situación, se encuentran al margen de esta relación narrador-lector. En el cierre de este relato, también se puede observar una característica propia de la técnica narrativa de Ribeyro, que consiste en la forma en que la visión del personaje y la del narrador se distancian con el fin de crear un "deslinde narrativo" para movilizar directamente al lector. Mientras el personaje, sumergido en los hechos de tal manera que se encuentra como anestesiado tiene una visión muy limitada de su propia situación; el narrador es capaz de tomar distancia y de describir con frialdad cinematográfica los sucesos extremos en que se encuentran los personajes. El alejamiento del narrador hace que las situaciones extremas sean aún más chocantes y brutales.

I.6. El juicio del narrador.

Ya se ha mencionado antes que el narrador de Ribeyro no trata de disimular su papel. En primer lugar, el discurso narrativo poético no está de acuerdo con los personajes a los que se representa. En segundo lugar, el narrador organiza los mundos caóticos que presenta y sigue un esquema discursivo lineal respetando las unidades tradicionales de acción/tiempo/espacio. En tercer lugar, la ausencia de técnicas sofisticadas es equivalente a la presencia de "no técnicas."⁴²

El desenmascaramiento del narrador, conlleva una mayor ilusión de mimesis. Pero esta apertura narrativa sólo se da en el plano de la técnica y el estilo, y no en el nivel de la intención y juicios del narrador. El lector de los relatos de Ribeyro debe trascender la literalidad del texto para descifrar los signos ocultos y llegar a sus propios juicios. Pues en el mundo ambiguo de Ribeyro, no existen malos ni buenos, sino seres con debilidades e ilusiones quienes luchan como pueden para salir adelante.

CAPITULO III

LA CONFIGURACION DE LOS PERSONAJES

III.1 Introducción.

Ribeyro considera que el cuento es un fragmento de la realidad.⁴³ Como tal sus cuentos urbanos de los años cincuenta son una serie de fragmentos que vistos en su conjunto reelaboran la realidad de Lima. A diferencia de otras ciudades latinoamericanas donde el crecimiento y la modernización traen consigo una democratización en las relaciones sociales, en Lima el proceso urbanizador refuerza la estratificación que en el Perú es totalmente vertical y anti-democrática.⁴⁴ El crecimiento de la capital peruana se acelera a finales de los años treinta.⁴⁵ Para los cincuenta, Lima se ha convertido en el caleidoscopio de las tensiones sociales del país, en el cual los distintos grupos socioeconómicos se enfrentan debido a sus intereses contrapuestos e irreconciliables.

La elaboración temática de los cuentos de Ribeyro se nutre de la desigualdad entre las expectativas de sus personajes y las oportunidades reales que se abren en la ciudad para ellos. En general son individuos pertenecientes a la pequeña o mediana burguesía. Además sus luchas son solitarias y aunque tratan de salir de sus situaciones, se encuentran atrapados por sus propios prejuicios y por su incapacidad de sobrepasarlos. Como señala J. Barquero: "El pequeño burgués en la literatura de Ribeyro está atrapado en un callejón sin salida y su drama no tiene solución."⁴⁶ Ribeyro denuncia la deshumanización de la sociedad capitalista que convierte las relaciones entre personas en relaciones entre objetos.

Si se toma el concepto de héroe literario como un "personaje de carácter elevado" el denominador común de los protagonistas es que son antihéroes.⁴⁷ Sus luchas son pequeñas, solitarias, mediocres y cotidianas. El gran enemigo al que se enfrentan son las propias debilidades que gobiernan sus espíritus. Son "marginales", ya que Lima es una sociedad cuya característica principal es la de marginar a todos aquellos que no puedan vivir bajo las reglas preestablecidas.⁴⁸ Si por casualidad llevan a cabo un acto encomiable, no es por una grandeza de espíritu, sino por una "arrière pensée" o por una decisión impulsiva.

El personaje de Ribeyro se configura a grandes trazos fisonómicos y toda su esencia proviene del ámbito psicológico. Todo rasgo refleja otra dimensión de los personajes. Al respecto, el autor afirma:

Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas. Si yo digo: "El hombre del bar era un tipo calvo", hago una observación pueril. Pero puedo también decir "Todas las calvicies son desgraciadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el "Violín Gitano." Al verlo yo me decía: "¡En qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos." Sin embargo, quizás en la primera fórmula resida el arte de relatar.⁴⁹

Este hecho trae consigo un doble nivel de significado: el primero, en cuanto al rasgo físico real; y el segundo, en cuanto a lo que este rasgo físico particular representa para el personaje. Una lavandera, en varias ocasiones, se observa las manos agrietadas por la lejía, símbolo de una vida dura;⁵⁰ el colchonero mira "una espalda tenazmente curvada",

infiriendo la sujeción de la hija al padre;⁵¹ Luciano, al reencontrar a su padre después de años de abandono, ve "una cabeza calva, un vientre mal fajado,... una tosca cara de máscara javanesa", referencias al estado y clase social del padre y la vergüenza que Luciano siente al verlo;⁵² y, luego, cuando Luciano se encuentra con su padre en un restaurante, a los empleados les llama la atención "ese viejo seboso y esa especie de mestizo con aires de dandy", dando un marco de referencia para el desarrollo de las relaciones entre Luciano y su padre;⁵³ María, una empleada doméstica que escapa de su trabajo, se da cuenta que "su rostro redondo como una calabaza [que] aparece ligeramente rosado en el espejo", sugiere su ingenuidad;⁵⁴ un niño de diez años espía a un habitante enfermo de las azoteas "su rostro mostraba una barba descuidada, crecida por distracción, casi como la barba de los naufragos", refiriéndose a su abandono y equiparando la enfermedad con un naufragio;⁵⁵ Matías, el profesor suplente con su cabeza calva que "convalecía tristemente entre los mechones de las sienes" y "su bigote que caía sobre sus labios con un gesto de absoluto vencimiento", es más bien la descripción de un fracaso personal.⁵⁶

III.2. El mundo a través de la conciencia.

Los personajes de Ribeyro absorben el mundo mediante sus miradas, mientras su condición de seres humanos, sus éxitos y fracasos se ven reflejados en las miradas de los demás. La vista es la puerta de la conciencia y la conciencia es un tamiz que distorsiona la realidad. Esta dimensión hace que los personajes sean complejos (a pesar de las tramas relativamente simples).

En el cuento "Las botellas y los hombres" el protagonista, Luciano, siente vergüenza cuando su padre aparece en el club elegante donde trabaja, ante la mirada reprobadora del empleado en el bar:

Luciano comenzó a sentirse incómodo. El empleado de la cantina no quitaba la vista de ese extraño visitante con la camisa sebosa y la barba mal afeitada. Hombres de esa catadura sólo entraban en el club por la puerta falsa, cuando había un caño que desatorar.⁵⁷

Cuando su compañero de tenis llega a la cantina y a Luciano no le queda otra sino que presentarle a su padre, su amigo le dice:

- ¿Tu padre? Ambos se estrecharon la mano. Mientras cambiaban los primeros saludos, Luciano trataba de explicarse por que su amigo habia puesto esa entonación en su pregunta. Sin poderlo evitar, observó con mas atención el aspecto de su padre. Sus codos raídos, la basta deshilachada del pantalón, adquirieron en ese momento 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.⁵⁸

Luciano y su padre quedan en encontrarse en un restaurante de un barrio popular en la tarde. A diferencia del club elegante, el padre de Luciano tiene un gran éxito en el restaurante. Cuando entra Luciano, observa de lejos a su padre:

Tenía el aspecto de estar sentado allí muchas horas, quizás desde que se despidieron del club. Se habia desanudado la corbata y gesticulaba mucho, ayudándose con las manos. Sus interlocutores lo escuchaban, divertidos. Clientes de otras mesas estiraban la oreja para escuchar fragmentos de su charla.⁵⁹

Al ver la reacción de los otros parroquianos, Luciano siente la necesidad de estar a su lado y hacer evidente su relación con él. A medida que transcurre la noche el padre se agranda ante los ojos de Luciano (el viejo juega bochas "tronando como un titán, aniquilando a sus adversarios"). Entrada la noche, cuando ambos ya están borrachos, van a un bar donde se encuentran con los amigos de Luciano. El éxito del padre con éstos es contundente:

En un rincón, Luciano asistía mudo a esta escena. Sus ojos animados, en lugar de posarse en su padre, viajaban por los rostros de sus amigos. La atención que en ellos leía, el regocijo, la sorpresa, eran los signos de la existencia paterna: en ellos terminaba su orfandad. Ese hombre de gran quijada lampiña, que él había durante tantos años odiado y olvidado, adquiría ahora, tan opulenta realidad, que él se consideraba como una pobre excrecencia suya, como una dádiva de la naturaleza.⁶⁰

Para Ribeyro los rasgos objetivos dejan de serlo una vez que pasan por la conciencia de los personajes: el padre de Luciano no cambia desde que reaparece hasta que se separan, lo que cambia es la percepción de Luciano. La transformación

en Luciano se debe exclusivamente a la mirada de terceros. Primero, Luciano observa la forma en que el empleado del club mira a su padre y se avergüenza ("hombres de esa catadura sólo entran por la puerta trasera para desatorar un caño"). Luego Luciano percibe en la entonación de su amigo la desaprobación ("..se da cuenta que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza era aquí una espantosa mancha, la prueba plena de una mala reputación"). Pero más tarde en el restaurante popular, la situación cambia cuando Luciano observa la aceptación en los demás ("Sus ojos animados, en lugar de posarse en su padre, viajaban por los rostros de sus amigos. La atención que en ellos leía, el regocijo, la sorpresa, eran los signos de la existencia paterna: en ellos terminaba su orfandad"). Las miradas ajenas son el contrapunto para la aceptación o el rechazo que siente del protagonista por su padre.

En otros relatos no existe un contrapunto ajeno y la transformación de bienestar-degradación (o viceversa) proviene desde el interior de los protagonistas.

Matías y su mujer llevan una existencia mediocre. Todas las ilusiones de Matías se van derrumbando una a una porque es incapaz de tomar una decisión o de actuar cuando parece haberla tomado, como veremos. Un día un amigo, profesor en un colegio privado, le da la oportunidad de suplantarle

mientras él está de viaje. Matías siente que se le abren nuevas posibilidades. Cuando su amigo se va de la casa:

Durante unos minutos, Matías quedó pensativo, acariciando esa bella calva que hacia la delicia de los niños y el terror de las amas de casa. Con un gesto enérgico, impidió que su mujer intercalara un comentario y, silencioso, se acercó al aparador se sirvió el oporto reservado para las visitas y lo paladeó sin prisa, luego de haberlo observado contra la luz de la farola.

-Todo esto no me sorprende -dijo al fin-. Un hombre de mi calidad no podía quedarse sepultado en el olvido.⁶¹

Al día siguiente, Matías llega temprano al colegio:

Al cruzar delante de la verja escolar, divisó un portero de semblante hosco, que vigilaba la calzada, las manos cruzadas a la espalda.⁶²

Para hacer tiempo Matías decide dar una vuelta por el barrio:

Se disponía a regresar -el reloj del Municipio acababa de dar las once- cuando detrás de la vidriera de una tienda de discos distinguió un hombre pálido que lo espiaba. Con sorpresa constató que ese hombre no era otra cosa que su propio reflejo. Observándose con disimulo, hizo un guiño como para disipar la expresión un poco lóbrega que la mala noche de estudio y de café habían grabado en sus facciones. Pero la expresión, lejos de desaparecer, desplegó nuevos signos y Matías comprobó que su calva convalecía tristemente entre los mechones de las sienes y que su bigote caía sobre sus labios con un gesto de absoluto vencimiento.⁶³

Matías se vuelve a acercar a la entrada del colegio.

...Confundido, abrió su maletín para revisar sus apuntes, cuando se percató que el portero no le quitaba el ojo de encima. Esta 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.⁶⁴

Matías sigue caminando sin poder reunir el coraje que necesita para entrar al colegio:

*Luego de infinitas vueltas, se dió de bruces con la tienda de discos y su imagen volvió a surgir del fondo de la vidriera. Esta vez Matias la examinó: alrededor de sus ojos habian aparecido dos anillos negros que describian sutilmente un circulo que no podia ser otro que el circulo del terror.*⁶⁵

Finalmente el protagonista decide entrar de una vez al colegio:

*Al divisar la verja asumió el aire profundo y atareado de un hombre de negocios. Se disponia a cruzarla cuando, al levantar la vista, distinguió al lado del portero a un cónclave de hombres canosos y ensotados que lo espiaban, inquietos. Esta inesperada composición -que le recordó a los jurados de su infancia- fue suficiente para desatar una profusión de reflejos de defensa y, virando con rapidez, se escapó hacia la avenida.*⁶⁶

Matías nunca llega a tomar valor para entrar al colegio.
Vencido, regresa a su casa donde lo espera su mujer:

-¿Qué tal te ha ido? ¿Dictaste tu clase? ¿Qué han dicho los alumnos?

- ¡Magnífico!...! Todo ha sido magnífico!

-balbuceó Matías- Me aplaudieron -pero al sentir los brazos de su mujer que lo enlazaban del cuello y al ver en sus ojos, por primera vez, una llama de invencible orgullo inclinó con violencia la cabeza y se echó desoladamente a llorar.⁶⁷

En sus varios acercamientos a la puerta del colegio, Matías asocia la imagen del portero con sus temores más profundos (un hombre de aspecto hosco/ un hombre uniformado/el portero "acompañado de un cónclave de hombres canosos y ensotnados") y termina perdiendo todo valor. Sin embargo, cuando en su última aparición por la verja escolar el portero lo sigue y le pregunta si él es el profesor suplente, la voz del portero es muy distinta a la imagen que Matías se ha hecho de él:

-Por favor -decía- ¿No es usted el señor Palomino, el nuevo profesor de historia? Los hermanos lo están esperando. ⁶⁸

Del mismo modo un rasgo objetivo como su cabeza calva se transforma de "esa bella calva que hacía la delicia de los niños y el terror de las amas de casa" a "una calva que convalecía tristemente entre los mechones de las sienes." Y su propio rostro reflejado en la vidriera es, primero, el de "un hombre pálido" y, luego, cuando vuelve a observarse descubre alrededor de sus ojos "dos anillos negros ...que no podía ser otro que el círculo del terror." Matías al final se quiebra cuando observa "el orgullo invencible" en los ojos de su mujer.

Es un denominador común en la narrativa de Ribeyro que objetos que rodean a los protagonistas se viertan a favor o en contra de éstos según su estado emocional. En el cuento la "Tela de araña", María escapa de su trabajo como empleada doméstica y encuentra refugio en el cuarto de un supuesto protector. Cuando llega al cuarto:

*María observó el cuarto que parecía abrazarla con sus paredes blancas...*⁶⁹

Más tarde, sin ninguna razón concreta, María comienza a sentir sospecha y malestar y las paredes se transforman:

*Las paredes del cuarto le parecieron revestidas de una espantosa palidez.*⁷⁰

Las conciencias de los personajes son, pues, un elemento artístico primordial en los cuentos de Ribeyro. La autoconciencia de los protagonistas distorsiona la realidad. Sin embargo, los personajes no llegan a ser "hombres idea" según la noción bajtiniana de este término.⁷¹

La falta de fuerza determinante en la conformación de personajes-idea resulta, en primer lugar, del género mismo que no permite la elaboración de la idea por su brevedad. Las voces representadas no tienen la fuerza de posiciones ideológicas ante el mundo y, por lo tanto, una verdadera comunicación dialógica no puede existir.⁷² En todos los relatos existe sólo la visión unificadora del autor. El "hilo conductor" es la frustración de todos los protagonistas de ser "personajes-idea."

Lo que subyace a toda la producción artística de Ribeyro, es la "atomización." Es decir, una fragmentación, no sólo en cuanto al género mismo que erige, sino en cuanto a la forma, a la configuración de sus personajes y a la estructura misma de sus textos.⁷³ El génesis de sus héroes reside en su incapacidad de hacerse oír.⁷⁴

III.3. La contraposición.

Anteriormente se ha visto que una de las características más importantes de los protagonistas ribeyrianos es que interiorizan el mundo que los rodea. La realidad es internalizada, y por ende distorsionada, según el estado anímico en que se encuentre el protagonista. Las contraposiciones son una segunda característica en la configuración de los personajes. Las descripciones físicas son casi nulas y los protagonistas cobran vida sólo por su relación en contraposición a otros personajes. Los estados anímicos y emocionales se conforman por medio de contraposiciones temporales y espaciales. Finalmente, se contraponen el mundo de la fantasía del personaje al de la realidad objetiva.

3.1. Contraposición entre caracteres.

En el cuento "Mar afuera" Dionisio es un pescador del puerto del Callao, quien es "invitado" por otro pescador, Janampa, a hacerse a la mar. Al final del relato Janampa asesina a Dionisio. El cuento transcurre en el espacio cerrado del bote. Los dos únicos personajes son contrapuestos a lo largo del relato para consolidar sus dos características principales: la debilidad de Dionisio y la

fuerza de Janampa. Todas las descripciones de fuerza de Janampa reafirman la caracterización de la debilidad de Dionisio:

Janampa/fuerza: remaba infatigablemente/ faz hosca y decidida/ su tono había sido imperioso/ facciones cerradas, amarradas sobre la boca, incendiadas de fiebre interior/ replicó casi colérico/ se apoderó de la botella / era una especie de tarzán, o de bestia, o de demonio o de semental/ [sus ojos] cavados simétricamente sobre los pómulos duros/ su rostro curtido, inmutable, luminoso.

Dionisio/debilidad: observaba a hurtadillas/ se puso a tiritar/ se había atrevido a sugerir/ nerviosamente buscó en su pantalón/ ahora el pulso le temblaba/un repentino desasosiego lo invadió/ se limpió el antebrazo con un sudor frío/ sintió una opresión en la garganta/ el cigarrillo se le cayó de las manos de puro estremecimiento/ podría ponerse de rodillas/ [la cara] donde el miedo y la fatiga habían clavado las zarpas/ quedó esperando la hora de la puñalada

El narrador asume el punto de vista de Dionisio, el protagonista de este relato. Varias veces se hace mención de ciertas características físicas del otro personaje, Janampa,

quien es el doble opuesto del protagonista. Una y otra vez se menciona el rostro de Janampa (faz hosca y decidida/facciones amarradas, cerradas sobre la boca.../ojos cavados..simétricamente sobre los pómulos duros/ rostro curtido, inmutable) y todas estas referencias remiten a imágenes de fuerza, dureza y decisión, son, se podría decir, las descripciones de una máscara. Dionisio recuerda como la "prieta", su mujer (y el motivo del asesinato) le dice: "Janampa tiene los ojos de máscara." Cuando el narrador describe el rostro de Janampa lo hace desde el punto de vista de Dionisio. Para consolidar esta imagen de fuerza Dionisio recuerda que para las empleadas a quienes Janampa enamora, él es una "especie de tarzán, o de bestia, o de demonio o de semental", subrayando, otra vez, a la idea de la virilidad. Así también todas las acciones de Janampa son descritas con verbos que indican fuerza y/o decisión (replicó casi colérico/remaba infatigablemente/ se apoderó de la botella). Dionisio es justamente todo lo contrario. En toda la narración no hay ni una descripción física de él: Dionisio se configura por medio de la descripción de sus acciones (observaba a hurtadillas/se puso a tiritar/se había atrevido a sugerir/nerviosamente buscó.../el pulso le temblaba/se limpió...un sudor frío) y de sus propios temores internos (se había atrevido a sugerir/se le abrían "una nueva veta de temores"/un repentino desasosiego lo

invadió/sintió una opresión en la garganta/(cuando imagina) podría ponerse de rodillas/pensó que todo estaba perdido/quedó esperando la hora de la puñalada), todas estas descripciones insisten en la debilidad del personaje. Debilidad que se refuerza con las descripciones físicas de Janampa, pues éstas son también descripciones de los temores más profundos de Dionisio.

3.2. Contraposiciones temporales y espaciales.

Las contraposiciones espaciales y temporales están relacionadas con el estado emocional de los personajes. Los espacios en que se desarrollan sus aventuras son fundamentales para su caracterización. Los protagonistas tienen una relación cercana y viva con los espacios que los rodean.

En "Los gallinazos sin plumas", los protagonistas son dos niños, Enrique y Efraín, quienes viven con su abuelo, Don Santos. El viejo cría un cerdo para venderlo y obliga a sus nietos a recoger basura para alimentar al animal. En una de estas excursiones, Enrique adopta a un perrito. Efraín cae en cama debido a un corte en el pie que le causa gangrena y Enrique se enferma con un resfriado. El abuelo se desespera ante el hambre del cerdo y después de unos días, obliga a Enrique a salir a buscar comida. Cuando Enrique regresa se

da cuenta que el abuelo ha tirado al perrito en el corral y el cerdo se lo ha comido. En este cuento hay contraposiciones en varios niveles. La primera es una contraposición temporal. La madrugada es la hora en que los niños salen al basural. Este es el momento mágico de libertad que se contrapone a las horas del día y de la noche en el espacio cerrado y claustrofóbico de la vivienda que comparten con el abuelo.

El alba/hora celeste:

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parecen estar hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal...A esta hora, por último, como a una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas.⁷⁵

Efrain y Enrique se demoran en el camino, trepándose a los árboles para arrancar moras o recogiendo piedras, de aquellas filudas que cortan el aire y hieren por la espalda. Siendo aún la

hora celeste llegan a su dominio, una larga calle ornada de casas elegantes que desemboca en el malecón.⁷⁶

No conviene demorarse mucho porque el enemigo esta siempre al acecho. A veces son sorprendidos por las sirvientas y tienen que huir dejando regado su botin. Pero con más frecuencia es el carro de la Baja Policía el que aparece y entonces la jornada está perdida.⁷⁷

(Enrique)...se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana. En el camino comió yerbas, estuvo a punto de mascar la tierra. Todo lo veía a través de una niebla mágica. La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro...En el muladar se sintió un gallinazo más entre los gallinazos...Enrique, devuelto a su mundo caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste.⁷⁸

El día y la noche/hora real:

Cuando el sol asoma por las lomas, la hora celeste llega a su fin. La niebla se ha disuelto, las beatas están sumidas en el éxtasis, los noctámbulos duermen, los canillitas han repartido los diarios, los obreros trepan a los andamios. La luz desvanece el mundo mágico del alba. Los gallinazos sin plumas han vuelto a sus nidos.⁷⁹

Esa misma noche salió la luna llena. Ambos nietos se inquietaron, porque en esa época el abuelo se ponía intratable. Desde el atardecer lo vieron rondando por el corralón, hablando sólo, dando de varillazos al emparrado...⁸⁰

Desde entonces empezaron unos días angustiosos, interminables. Los tres pasaban el día encerrados en el cuarto, sin hablar, sufriendo una especie de reclusión forzosa.⁸¹

A la luz de la luna Enrique lo veía [al abuelo] ir diez veces del chiquero a la huerta, levantando los puños, atropellando lo que encontraba en su camino. Por último, reingresaba al cuarto y quedaba mirándolos fijamente, como si quisiera hacerlos responsables del hambre de Pascual.⁸²

*La última noche de luna nadie pudo dormir.*⁸³

*(Enrique) Al entrar en el corralón sintió un aire opresor, resistente, que lo obligó a detenerse. Era como si allí, en el dintel, terminara un mundo y comenzara otro fabricado de barro, de rugidos, de absurdas penitencias.*⁸⁴

El alba, la hora mágica y segura para los protagonistas, es descrita por el narrador con un lenguaje poético que refuerza su calidad ilusoria (Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos/la hora celeste/una niebla mágica). En cambio, el día y la noche son las horas de peligro, de encierro y de opresión (cuando el sol asoma sobre las lomas la hora celeste llega su fin/la luz desvanece el mundo mágico del alba). Al llegar al corralón después de una de sus excursiones en el muladar, Enrique siente "como si en el dintel terminara un mundo (el mundo mágico) y comenzara otro (el mundo real). La hora mágica tiene una extensión muy limitada (desde las seis de la mañana, cuando una fina niebla disuelve el perfil de los objetos, hasta cuando el sol asoma por las lomas), pero la hora real tiene una extensión "angustiosa e interminable."

La contraposición entre los personajes se da en varios niveles. El abuelo se opone a sus nietos. Los nietos son equiparados en su debilidad con el perrito, Pedro, y el cerdo Pascual en su voracidad a Don Santos:

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.⁸⁵

Cuando ambos nietos se enferman y no pueden salir a traer comida para el animal, el abuelo parece perder sus facultades humanas:

...Enrique sentía crecer en su corazón un miedo extraño y al mirar a los ojos del abuelo creía desconocerlos, como si ellos hubieran perdido su expresión humana. Por las noches...el cerdo comenzaba a gruñir y el abuelo se quejaba como si lo estuvieran ahorcando.⁸⁶

La última noche de luna llena nadie pudo dormir. Pascual lanzaba verdaderos rugidos. Enrique había oído decir que los cerdos, cuando tenían hambre, se volvían locos como los hombres. El abuelo

permaneció en vela...parecía amasar dentro de sí una cólera muy vieja, jugar con ella, aprestarse a dispararla.

Cuando el cielo comenzó a desteñirse sobre las lomas, abrió la boca, mantuvo su oscura oquedad vuelta hacia sus nietos y lanzó un rugido.

- ¡Arriba, arriba, arriba!- los golpes comenzaron a llover- ¡A levantarse haraganes!...⁸⁷

Don Santos y Pascual terminan fundiéndose en una sola imagen: mientras "los ojos del abuelo pierden su expresión humana", el cerdo "se vuelve loco como los hombres" y, por último, ambos "rugen."

Efraín y Enrique son comparados con el perro escuálido y desprotegido, con los gallinazos sin plumas y los otros animales que encuentran en los basurales:

(Trabajando en el basural)...Ellos no son los únicos. En otros corralones, en otros suburbios, alguien ha dado la voz de alarma y muchos se han levantado...Sin conocerse forman una especie de organización clandestina...Hasta los perros han adquirido sus hábitos, sus itinerarios, sabiamente aleccionados por la miseria.⁸⁸

Cuando el sol asoma sobre las lomas, la hora celeste llega a su fin...La luz desvanece el mundo mágico del alba. Los gallinazos sin plumas regresan a sus casas.⁸⁹

...los miércoles y los domingos, Efrain y Enrique hacían el trote hasta el muladar. Pronto formaron parte de la extraña fauna de los 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.⁹⁰

Cuando Enrique lleva el perrito Pedro a la casa, el abuelo los compara a sus nietos con el animal:

-¡Nada de perros aquí! ¡Ya tengo bastante con ustedes!⁹¹

Una mañana ambos nietos se despiertan enfermos y el abuelo los insulta:

-¡... Ustedes son basura, nada más que basura!
¡Unos pobres gallinazos sin plumas!...⁹²

El narrador relata el regreso final de Enrique al muladar:

*En el muladar se sintió un gallinazo más entre los gallinazos... , Enrique devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste.*⁹³

Al descubrir que el abuelo ha tirado el perrito al cerdo, Enrique lucha con Don Santos, quien cae en el corral del animal. La voz del narrador cierra el relato:

*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.*⁹⁴

La relaciones de contraposición se dan en los siguientes planos:

Efrain y Enrique/infancia

El alba/mundo mágico

El basural/libertad

Pedro/debilidad

Don Santos/vejez

Día y Noche/mundo real

La casa/encierro

Pascual/voracidad

III.4. Las válvulas de escape.

Ya se dijo que los personajes de Ribeyro están lejos de ser los "personajes idea" de la novela polifónica⁹⁵. Sin embargo, la autoconciencia en tanto mecanismo para tamizar y trastocar la realidad es primordial en su obra. Todos los personajes de Ribeyro necesitan una idea, una válvula de escape, que les permita protegerse del mundo que los rodea, les de valor para llevar a cabo alguna empresa o, simplemente, la ilusión para escapar del tedio y la mediocridad de sus vidas.

4.1. La imaginación.

En el cuento "Las botellas y los hombres", Luciano, el protagonista, y su padre se reencuentran después de años. En el relato, que narra el reencuentro entre ambos, la relación se transforma de degradación/realidad a bienestar/ilusión a degradación/realidad. El paréntesis de bienestar en la relación de los personajes de este relato se da en el plano de la imaginación de Luciano y no en el de la realidad objetiva. El protagonista vuelve a la realidad cuando su padre insulta a su madre y ambos se pelean. En el momento en que el padre yace borracho en el suelo "como un animal

atropellado", el narrador, tomando el punto de vista de Luciano, dice:

*Luego, volvió a inclinarse para mirar por última vez esa mandíbula recia, esa ilusión de padre que jamás volvería a repetirse.*⁹⁶

Los mismos personajes son los que se traicionan y el tamiz de sus conciencias es el que distorsiona la realidad. Y cuando vuelven a regresar a ésta, la realidad se torna más triste y dura, porque la ilusión inicial ya no existe.

Cuando Arístides, un cuarentón "excluido del festín de la vida", cree, una noche, encontrar una aventura con una mujer misteriosa, el narrador de "Una aventura nocturna", asumiendo el punto del protagonista vista, comenta:

*Que fuera vieja o gorda era lo de menos. Ya su imaginación la desplumaría de todos sus defectos.*⁹⁷

La imaginación es aceptada casi como otro personaje. Personaje capaz de influenciar, cambiar y trastocar la realidad. Pero la imaginación es una compañera con límites, pues va de la mano con la realidad. En la realidad, Arístides necesita a una mujer, a cualquier mujer, y su

imaginación hará el resto. Cuando al final del relato, Aristides se da cuenta que la mujer sólo quería que la ayudara a cerrar el bar, Aristides tira una maceta contra el suelo:

El ruido de la terracota haciéndose trizas lo hizo volver en sí: en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota. Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado.⁹⁸

En "En la comisaría", el comisario ofrece la libertad a cualquiera de los detenidos que dé una paliza a un panadero que ha golpeado a su mujer. Martín, un personaje del bajo mundo, decide hacerlo, pero sólo después de imaginar como sería su día si pudiera estar en libertad:

Una imagen, una cara, un cuerpo fresco y fugitivo pasaron por su memoria. Casi sintió contra su pecho velludo el contacto de una mano suave y en sus narices un fresco olor a mariscos.⁹⁹

...a las doce del día, en el paradero del tranvía, lo esperaba Luisa para ir a la playa. Recordó sus muslos de carne dorada y lisa donde él trazaba con

las uñas extraños jeroglíficos. Recordó la arena caliente y sucia donde sus cuerpos semienterrados se dejaban mecer en un dulce cansancio.¹⁰⁰

Pensaba que, efectivamente, el agua debía estar tibia, cargada de yodo y algas marinas. Sería muy bello sobrepasar a nado el espigón y llegar hasta los botes de los primeros pescadores. Luisa desde la orilla, lo seguiría con la mirada y él, volviéndose, le haría una seña o daría un grito feroz como el de alguna deidad marina. Luego se echaría de espaldas y se dejaría arrastrar suavemente por la resaca. La luz del sol atravesaría sus párpados cerrados.¹⁰¹

...cubriéndose los ojos comenzó a pensar nuevamente en Luisa. Si se enterara que estaba en la comisaria, que faltaría a la cita solamente por eso, no le diría nada, pero haría un mohín de fastidio y sobre todo, tomaría aquellas represalias...¹⁰²

En la playa, en cambio, todo sería distinto. Enterrado de bruces sentiría un hilillo de arena, excitante como una caricia, que Luisa le

derramaria en la espalda. Las carpas rojas y blancas, blancas y azules, podrian alternadamente su nota festiva. Bocanadas de aire caliente llegarían por intermitencias y a veces traerían un olor a yodo y a pescado.¹⁰³

Cuando Martín sale libre, luego de golpear al panadero, va a encontrarse con Luisa. Lo imaginado se va a hacer realidad:

Como quien despierta de un sueño, se vió de pronto libre, en la calle, en el centro mismo de su domingo, bajo un sol rabioso que tostaba la ciudad...Antes de llegar se arrastraba como un viejo. Luisa, sobre la plataforma del paradero, agitaba su bolsa de baño. Martín se miró los puños, donde dos nuevas cicatrices habían aparecido y, avergonzado, se metió las manos en los bolsillos, como un colegial que quiere ocultar ante su maestro las manchas de tinta.¹⁰⁴

Para Ribeyro la imaginación nunca es cercana a la realidad. Como la imaginación de Arístides es capaz de despojar a la mujer de sus malos atributos, y la de Luciano de crear a un padre ideal, la imaginación de Martín, se

encarga de "pulir" las asperezas de la realidad: la culpabilidad de haber golpeado a alguien débil y el temor de que Luisa se dé cuenta de lo ocurrido. Al final, mientras Aristides, ve en los pedazos de maceta el reflejo de sus ilusiones rotas, y mientras Luciano resuelve, que esa ilusión de padre nunca va a volver, Martín despierta de un sueño. La imaginación y la realidad son niveles paralelos que jamás se entrecruzan y el error de sus protagonistas reside en no darse cuenta de ello.

Hay veces en que la imaginación funciona como determinante para acciones futuras. En "Mientras arde la vela", Mercedes es una lavandera, casada con un hombre abusivo y borracho quien se gasta todos los ahorros. La acción del cuento transcurre una noche mientras ella vela por el marido enfermo. Durante la noche decide matarlo, pero esta decisión se lleva a cabo debido en gran parte a cómo Mercedes imagina su vida sin él:

*Si pudiera abrir la verdulería no tendría que lavar jamás. Tras el mostrador, despachando a los clientes, no solamente descansaría, sino que adquiriría una especie de autoridad que ella sabría administrar con cierto despotismo. Se levantaría temprano para ir al mercado, además. Se acostaría temprano también...*¹⁰⁵

(Mercedes)...volvió a observar sus manos. Estaban cuarteadas como las de un albañil que enyesara. Cuando instalara la verdulería las cuidaría mejor y, además, se llevaría a Panchito consigo.¹⁰⁶

Mercedes miró a Moisés que seguía roncando. Seguramente tenía sueños placenteros -una botella de pisco sin fondo- pues el labio leporino se retorció en una mueca feliz. "No podré abrir la tienda -se dijo-. Si el sabe lo de los ahorros se los bebe en menos de lo que canta un gallo."¹⁰⁷

Si ella durmiera a su vez, ¿Con qué estaría soñando? Tal vez con un inmenso depósito de verduras y unos guantes de goma para sus manos callosas. Soñaría también que Panchito se hacía hombre a su lado y se volvería cada vez más diferente a su padre.¹⁰⁸

Un colchonero, con una vida dura y miserable, decide prostituir a su hija, pero sólo al recordar la vida que llevó cuando el violador de su hija le pagó por no denunciarlo a la policía:

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?...el colchonero observó la trenza partida de su hija, su espalda amorosamente curvada, sus caderas anchas. La maternidad le había asentado. Se la veía más redonda más apetecible. Una especie de resplandor cruzó por su mente.¹⁰⁹

La lavandera y el colchonero asumen posiciones extremas a fin de mejorar sus vidas. Ambos cuentos terminan con la decisión final. Sin embargo, el bienestar que conseguirán sólo existe a nivel de su imaginación, pues, el resultado de sus acciones es ambiguo: el violador de la hija del colchonero puede decidir no volver a pagar, o la lavandera puede no poder consolidar su proyecto de la verdulería. En

el mundo de ilusiones rotas de Ribeyro, estos serían los resultados mas obvios de sus acciones.

4.2. La niñez.

La niñez es una segunda válvula de escape. La diferencia entre la válvula de escape de la imaginación de los adultos y la de los niños, es que para los adultos ésta representa una voluntad de evasión (ya sea consciente o inconsciente), mientras que para los niños es un estado natural.

Ribeyro considera la niñez como un estado de gracia y a los niños "impolutos" de los atavismos de la sociedad. Sin importar la sordidez de sus vidas, Efraín y Enrique ("Gallinazos sin plumas") pueden recrear ambientes mágicos, casi celestiales, en los basurales. Al poetizar todos los pasajes en que trabajan en las madrugadas, el narrador describe el estado anímico de los niños.

En el cuento "Por las azoteas", el protagonista es un niño de la clase media de Lima. El narrador, en primera persona, recuerda como pasó unas vacaciones de verano jugando en las azoteas de su casa:

A los diez años yo era el monarca de las azoteas y gobernaba pacíficamente mi reino de objetos destruidos.

Las azoteas eran los recintos aéreos donde las personas mayores enviaban las cosas que no servían para nada...Entre todos estos trastos yo erraba omnipotente, ejerciendo la potestad que me fue negada en los bajos. Podía pintar bigotes en el retrato del abuelo, calzar las viejas botas paternas o blandir como una jabalina la escoba que perdió su paja. Nada me estaba vedado: podía construir y destruir y con la misma libertad que insuflaba vida a las pelotas de jebe reventadas, presidía la ejecución capital de los maniqués.¹¹⁰

Este párrafo de apertura crea el tono de fábula de todo el cuento. Cuando el niño encuentra a un hombre misterioso en las azoteas, éste también se expresa de la misma manera:

Una de esas tardes me recibió muy inquieto. A un lado de su sillona tenía una caja de cartón. Apenas me vió extrajo de ella una bolsa con fruta y una botella con limonada.

-Hoy es mi santo- dijo-. Vamos a festejarlo. ¿Sabes lo que es tener treinta y tres años? Conocer de las cosas el nombre, de los países el mapa. Y todo por algo infinitamente pequeño, tan pequeño que la uña de mi dedo meñique sería un

*mundo a su lado. Pero, ¿no decía un escritor famoso que las cosas pequeñas son las que más nos atormentan, como por ejemplo, los botones de la camisa?*¹¹¹

Otra vez, cuando el niño y el hombre están riendo juntos, el hombre dice:

*-Es bueno reír- dijo- pero siempre sin olvidar algunas cosas: por ejemplo, que hasta las bocas de los niños se llenarían de larvas y que la casa de los maestros será convertida en un cabaret.*¹¹²

El hombre le regala al niño un libro, que la madre descubre. De allí en adelante, el niño tiene prohibido subir a la azotea.

- ¿Porqué no me habías dicho que hablabas con ese hombre? ¡Ya verás esta noche cuando llegue 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.*¹¹³

La madre comienza a vigilar la escalera de acceso a la azotea y el niño se ve confinado a los pisos de abajo, al "mundo de los adultos":

Yo andaba asustado por los corredores de mi casa, las atroces alcobas, me dejaba caer en las sillas, miraba hasta la extenuación el empapelado del comedor -una manzana, un plátano, repetidos hasta el infinito u hojeaba los álbumes llenos de parientes muertos. Pero mi oído estaba atento a los rumores del techo, donde los últimos días dorados me aguardaban. Y mi amigo en ellos, solitario entre sus trastos.¹¹⁴

El mundo infantil (los recintos aéreos donde las personas mayores enviaban las cosas que no servían para nada) se contrapone al mundo de los adultos (corredores/atroces alcobas/empapelado que se repite hasta el infinito). El hombre enfermo, confinado a la azotea de la misma manera en que los mayores se deshacen de los objetos que no sirven, es parte de este mundo. El hombre, advierte al muchacho el fin de su "estado de gracia" cuando le dice que hay que recordar "que las bocas de los niños se llenarán de larvas." La azotea es el "espacio vital" de libertad y de magia infantil; mientras que el mundo de los adultos es el espacio

de la muerte, regido por reglas, carente de magia, (me dejaba caer en las sillas/miraba hasta la extenuacion el empapelado del comedor/ojeaba los álbumes llenos de parientes muertos). Al final del relato, burlando la vigilancia materna, el niño sube a la azotea después de una larga ausencia. Pero su mirada ya es otra:

...bajo ese tiempo gris, todo parecía distinto. En los cordeles, la ropa olvidada se mecía y respiraba en la penumbra, y contra las farolas, los maniqués parecían cuerpos mutilados. Yo atravesé, angustiado, mis dominios y a través de barandas y tragaluces llegué a la empalizada. Encaramándome en el perchero, me asomé en el otro lado. Solo vi un cuadrilátero de tierra humedecida. La sillona, desarmada, reposaba contra el somier oxidado de un catre. Caminé un rato por ese reducto frío, tratando de encontrar una pista de su antigua palpitación. Cerca de la sillona había una escupidera de loza. Por la larga farola, en cambio, subía el rumor de la vida. Asomándome a sus cristales vi el interior de la casa de mi amigo, un corredor de locetas por donde hombres vestidos de luto circulaban pensativos. Entonces

comprendi que la lluvia habia llegado muy tarde.115

La comprensión de la muerte de su amigo es un rito de pasaje: el mundo mágico de la azotea se convierte en el mundo de los objetos olvidados. El niño ha dejado de tener la mirada mágica infantil y ahora la suya es una mirada adulta. La vida ya no se encuentra arriba en los espacios aéreos de la azotea, sino que el rumor de la vida, por primera vez para el niño, viene desde abajo.

III.5 Estereotipos sociales y personajes mediadores.

Entre los cuentos de la primera década de la producción de Ribeyro hay un grupo de relatos de denuncia social. Ya se ha mencionado que la gran mayoría de sus protagonistas provienen de la pequeña burguesía y a las clases bajas. Por lo general las situaciones en que se encuentran son precarias y sus expectativas son mayores que los campos que se les abren. La elección de los personajes representa una toma de posición por parte del autor.

Los cuentos de Ribeyro de la primera década de su producción son de un mayor grado de realismo que sus relatos posteriores.¹¹⁶ Algunos relatos son de abierta denuncia ("La piel de un indio no cuesta caro", "De color modesto", "Los moribundos", "Los merengues", "Junta de acreedores", "El jefe"); otros son de burla a las clases medias y medias-altas ("El banquete", "La botella de chicha"); y otros, indirectamente, están relacionados con conflictos sociales ("Los gallinazos sin plumas", "Interior L", "Las botellas y los hombres"). Lo cierto es que el drama de los héroes de Ribeyro es un drama de frustración social.

Los protagonistas de los cuentos de denuncia abierta pertenecen a las clases más altas (es decir a las capas que condena), pero carecen, hasta cierto punto, de los prejuicios de sus propias clases. Ellos son los

intermediarios entre los diferentes mundos: por un lado "sienten" y se conculen; pero, por el otro, no llegan a tener la fuerza suficiente para combatir estos prejuicios. Llevados a extremos, los protagonistas se dejan arrastrar por las normas sociales preestablecidas.

En el cuento "De color modesto" Alfredo es un joven de la clase media quien va a una fiesta en Miraflores (Miraflores es el barrio burgués por excelencia de Lima). Sin los atributos necesarios para tener éxito en ese tipo de fiestas mirafloresinas (es un pintor sin dinero, mal bailarín, y casi no conoce a nadie), Alfredo se siente alienado. Unas copas de más le dan el valor para retar al mundo de "gente bien" que se divierte a su alrededor: Alfredo comienza a bailar, primero en la cocina y luego en la terraza a media luz, con una empleada negra. Cuando las luces se prenden Alfredo y la muchacha son descubiertos por los dueños de casa y son expulsados de la casa. Ambos van de la mano a ver el mar en el malecón hasta que una patrulla los arresta.

-¿Qué hacían allá abajo?, ¡a ver sus papeles!

-Fuimos a mirar el mar.

- Te están tomando el pelo- intervino el otro policía. Vamos a llevarlos a la cana. Con una persona de color modesto no se viene a estas horas a mirar el mar.

Alfredo sintió nuevamente ganas de reír.

- A ver- dijo acercándose al guardia-.¿Qué entiende usted por gente de color modesto?

¿Es que esta señorita no puede ser mi novia?

- No puede ser.

-¿Por qué?

- Porque es negra.¹¹⁷

En la comisaría, Alfredo pide al teniente que los suelten, el comisario acepta con la condición que el patrullero los deje en el corazón del barrio burgués, el Parque Salazar. En el carro patrullero Alfredo está silencioso:

*Pensaba en la inclemente iluminación del parque Salazar, especie de vitrina de la belleza vecinal. La negra buscó su mano, pero esta vez Alfredo la estrechó sin convicción.*¹¹⁸

El aplomo de Alfredo desaparece totalmente cuando llegan al parque:

Alfredo y la negra descendieron. Bordeando siempre el malecón, comenzaron a aproximarse al parque. La negra lo había cogido timidamente del brazo y

caminaba a su lado, sin levantar la mirada, como si ella también estuviera expuesta a una incomprensible humillación. Alfredo, en cambio, con la boca cerrada, no desprendía la mirada de esa compacta multitud que circulaba por los jardines y de la cual brotaba un alegre y creciente murmullo. Vió las primeras caras de las lindas muchachas miraflores, las chompas elegantes de los apuestos muchachos, los carros de las tías, los autobuses que descargaban pandillas de juventud, todo ese mundo despreocupado, bullanguero, triunfante y despótico calificador. Y como si se internara en un mar embravecido, todo su coraje se desvaneció de golpe.¹¹⁹

En este relato Alfredo es el personaje mediador: por un lado censura y, ayudado por unas copas de más, hasta es capaz de retar al mundo al que pertenece. Pero al final el reto inicial se convierte en simple cobardía. El narrador, en tercera persona, asume el punto de vista de Alfredo. La muchacha negra carece de nombre y no llega a tener una identidad individual, sino sólo social. Las referencias a ella en todo el relato se hacen por medio de indicios como "la negra" y "el hombro femenino." En cambio, las personas que Alfredo encuentra casualmente en la fiesta son descritas

de una manera minuciosa. Para el protagonista, el centro de la acción es "el reto" a la sociedad de la cual es parte y no la muchacha en sí. Cuando Alfredo y la muchacha son expulsados de la fiesta, él se para con ella frente a la ventana de su casa donde su padre esta leyendo el periódico:

*Pasando su brazo sobre el hombro femenino, se apoyó en el muro y quedó mirando por la ventana, donde su padre continuaba leyendo el periódico. Alguna intuición debió tener su padre, porque fue volteando lentamente la cabeza. Al distinguir a Alfredo y a la negra, quedó un instante perplejo. Luego se levantó, dejó caer el periódico y tiró con fuerza los postigos de la ventana.*¹²⁰

Mientras los dos miran el mar desde las alturas del malecón:

*- ¿Y si nos suicidamos? -preguntó Alfredo-. Será la mejor manera de vengarnos de toda esta inmundicia.*¹²¹

La crítica social viene de dos planos. El primero, de las acciones de Alfredo que llevan a la disolución final de su

reto. El segundo, de la caracterización del narrador (hay veces con el punto de vista de Alfredo) de los burgueses:

*Las fiestas de Miraflores, a pesar de realizarse semanalmente en casas diferentes, congregaban a la misma pandilla de jovencuelos en busca de enamorada. De estos bailes sabatinos en residencias burguesas salían casi todos los noviazgos y matrimonios del balneario.*¹²²

*La fiesta, fría al comienzo, iba tomando punto. Las parejas se soltaban para contorsionarse. Era la influencia afrocubana, suprimiendo la censura de los pacatos e hipócritas habitantes de Lima. Alfredo caminó hasta la terraza y miró hacia la calle. En la calzada se veían ávidos ojos, cabezas estiradas, manos aferradas a la verja. Era gente del pueblo, al margen de la alegría.*¹²³

Y la descripción de una de las muchachas de la fiesta:

*... era una mujer morena, bastante provocativa y sensual. En el fondo de sus ojos verdes brillaba un punto dorado, codicioso.*¹²⁴

Al admitir Alfredo en medio de un grupo de personas que no tiene carro:

*El calvo lo miró perplejo, como si acabara de escuchar algo absolutamente insólito. Un hombre de veinticinco años que no tuviera carro en Lima podría pasar por un perfecto imbécil. La morena se mordió los labios y observó con mas atención el terno, la camisa de Alfredo. Luego le volvió lentamente la espalda.*¹²⁵

Cuando Alfredo y la empleada negra son descubiertos bailando en la terraza:

...Y la hubiera abrazado nuevamente, si es que un grupo de hombres, entre los cuales se veía al dueño de la casa y al hombrecillo de corbata plateada, no apareciera en la puerta. - ¿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.*¹²⁶

La tipificación de la sociedad burguesa limeña proviene de la mirada de Alfredo (pacatos e hipócritas habitantes de Lima/en el fondo de sus ojos verdes brillaba un punto dorado, codicioso/un hombre de veinticinco años que no tuviera carro en Lima podría pasar por un perfecto imbécil); de la burla del narrador (un hombre calvo, elegante, con dos puños de camisa que sobresalían insolentemente de las mangas de su saco/el "hombrecillo" dice: "no te la des de original"/¿no tiene respeto por las mujeres que hay aca?) y de las miradas de los otros (la morena...observó con mas atención el terno, la camisa de Alfredo). Para Ribeyro las distintas clases sociales conviven en relativa paz si se mantiene la rígida estructura social. Los mirafloresinos, los blancos, en su mundo cerrado ("de estos bailes sabatinos en residencias burguesas salían casi todos los noviazgos y matrimonios del balneario"). Mientras la servidumbre y la gente del pueblo, se "quede en su lugar" ("en la calzada se veían ávidos ojos...era la gente del pueblo, al margen de la alegría/en el interior de la cocina, la servidumbre...celebraba, a su manera una especie de fiesta íntima").

El cuento "Los moribundos" no ocurre en Lima sino en el puerto norteño de Paita, durante la guerra con el Ecuador. El relato se estructura de una manera similar: el hijo de una familia burguesa es el narrador en primera persona.

Hacia el final de la guerra, los ciudadanos de Paita se ven forzados a albergar a heridos en sus casas, porque los hospitales están copados. A la casa del protagonista llegan dos heridos, uno peruano y otro ecuatoriano. Como en el cuento anterior, la gente del pueblo, en este caso los soldados, son caracterizados como entes sociales y no individuales. El protagonista y su hermano observan a los primeros soldados llegar a Paita:

*-Los que tienen polainas son los ecuatorianos-
decía Javier- Los que tienen las botas son los
peruanos.¹²⁷*

Cuando los dos heridos llegan a su casa, el niño le pregunta su hermano:

*- ¿Son peruanos o ecuatorianos?, le pregunté.
- No sé- me respondió confundido-. No tienen las
botas ni las polainas. Estan descalzos.¹²⁸*

El protagonista va a ver a los heridos que están en el depósito de su casa y observa:

*Los habían tirado en dos colchones de paja y
ambos, a pesar de la hora, estaban con los ojos*

abiertos, mirando fijamente las vigas del techo. Uno de ellos estaba de color ceniza y sudaba y el otro tenía un brazo vendado afuera de la cama y las mejillas hundidas. Parecían dos pastorcitos cajamarquinos o de esos arrieros que yo había visto caminando infatigables por las punas de Ancash.¹²⁹

Nadie en la casa puede dilucidar cuál es el peruano y cuál el ecuatoriano, los enfermeros han perdido sus documentos y el padre ha olvidado quién es quién. La guerra termina:

En medio del regocijo del armisticio, los moribundos eran como los parientes pobres, como los defectos físicos, lo que conviene esconder y olvidar para que nadie ponga en duda la belleza de la vida...A la semana los heridos formaban parte del paisaje de nuestra casa. Mi hermano había perdido el interés por ellos y prefería irse por las playas a cazar patillos y mi madre, resignada, había asumido la presencia de los soldados, entre jaculatorias como un pecado más.¹³⁰

La noche en que se celebró la victoria peruana en la casa (celebración de "confraternidad" que incluye a ecuatorianos

adinerados de la ciudad de Paíta), el soldado peruano muere delirando:

-¿Qué quieres? -le preguntaba mi papá- ¿Quieres agua? ¿Quieres que te den un poco de aire? ¡Pero habla en castellano, si quieres que te entienda! De Jauja, si ya sé que eres de Jauja, pero, que más da?¹³¹

Sin poder encontrar a un quechua hablante entre el grupo de los invitados, el padre regresa donde los heridos:

El ecuatoriano que había estado todo el tiempo completamente cubierto con su sábana, sacó la cabeza.-Quiere escribir una carta- dijo.

- ¿Cómo sabes?-

- Yo entiendo, señor.

Mi papa lo miró sorprendido.

- El y yo hablamos la misma lengua.¹³²

Este cuento es bastante transparente en su contenido social: las alianzas no son nacionales sino sociales. Los verdaderos protagonistas son dos entes sociales, las clases burguesas y los oprimidos. La crítica viene a partir de la mirada inocente del niño (parecían dos pastorcitos

cajamarquinos/..los habían tirado en dos colchones de paja/los moribundos eran como los parientes pobres, como los defectos físicos, lo que conviene esconder y olvidar(mi hermano había perdido el interés por ellos).

Un tercer cuento de denuncia abierta es "La piel de un indio no cuesta caro." Miguel es un joven arquitecto de Lima. El y su esposa Dora tienen una casa de fin de semana en las afueras de Lima donde algunas familias de las clases altas han construido viviendas similares y han formado un club. Miguel toma bajo su tutela a un muchacho serrano, Pancho, para que lo ayude en los quehaceres de la casa. Cuando Miguel le dice a Dora que quiere quedarse con él, ella le responde:

- *Guárdalo entonces contigo. Te puede ser útil.*¹³³

El obvio desinterés de Dora por el muchacho impone el marco de cosificación que las clases altas tienen por las bajas.

Más tarde, Pancho acompaña a los hijos del presidente del club a caminar por los cerros y muere electrocutado con unas conexiones eléctricas mal echas del club. Cuando Miguel regresa con el cuerpo del muchacho, Dora lo espera en la terraza:

Dora se había sentado en la terraza. Cuando lo vió aparecer con el cuerpo del muchacho se levantó.

-¿Se ha caído?-

Miguel, sin responder, lo condujo al garaje y lo depositó en el asiento posterior del automóvil.

Dora lo seguía.- Estás todo despeinado. Deberías lavarte la cara.¹³⁴

Miguel intenta salvarlo, pero Pancho ya llega muerto a la posta médica del pueblo. Miguel regresa y va directamente a buscar al presidente del club donde esa noche hay una fiesta.

Al penetrar en el hall vió al presidente con un sombrero en forma de cucurucho y un vaso en la mano. Antes de que Miguel abriera la boca, ya lo había abordado.

- ¿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 puedan 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.

- ¡Imaginate que Mariella o que Victor hubieran cogido el alambre!...Te juro que yo...

- ¿Qué cosa?

- No sé...habría habido alguna carnicería.

- Le advierto que el muchacho tiene padre y madre. Viven cerca del Porvenir.¹³⁵

Miguel le anuncia al presidente su intención de enjuiciar al club y hace caso omiso de los ruegos del presidente para acallar el asunto. Un poco mas tarde el presidente llega a casa de Miguel con el parte policial en que se afirma que el muchacho a muerto por un paro cardíaco.

- Digan lo que digan estos papeles, yo estoy convencido de que Pancho ha muerto electrocutado. Y en los terrenos del club.

- Tu puedes pensar lo que quieras- añadió el presidente-. Pero oficialmente este es un asunto ya archivado.¹³⁶

Cuando Dora y Miguel quedan sólo, ella se le acerca.

-No te hagas mala sangre- le susurró al oído-. A ver, pon cara de gente decente.¹³⁷

Poco después, Miguel se da cuenta que el presidente ha mandado arreglar los cables en el cerro y el presidente le manda un sobre:

Miguel abrió el sobre. Había un cheque al portador por cinco mil soles y un papel con unas cuantas líneas.

"La dirección del club ha hecho esta colecta para enterrar al muchacho. ¿Podrías entregarle la suma a su familia?"

Miguel cogió el cheque con la punta de sus dedos y cuando lo iba a rasgar, se contuvo. Dora lo miraba. Miguel guardó el cheque en el bolsillo y dándole la espalda a su mujer quedó mirando el valle de Yangas. Del accidente no quedaba ni un

sólo rastro ni un alambre fuera de lugar, ni siquiera el eco de un grito.

-¿En qué piensas?- preguntó Dora- ¿Regresamos a Lima o vamos al club?

- Vamos al club- suspiró Miguel.¹³⁸

Alfredo y Miguel tienen roles similares. Ambos son capaces de distanciarse y juzgar a su propia clase social. En ambos el rechazo inicial, llevado a extremos, se convierte en simple cobardía y la falta de convicción se transforma en lo que ha sido llamado una "dilusión en el vacío."¹³⁹ Para Ribeyro las luchas solitarias sólo llevan a la claudicación y a la derrota personal. Los protagonistas son marginales con respecto a su propia clase social y por lo tanto carecen de fuerza para hacer oír sus voces. En el caso de "Los Moribundos", el protagonista es distinto, ya que en su estado infantil, es todavía incapaz de condenar abiertamente el mundo al que pertenece: la condena viene de un modo "sesgado" y carece de conciencia política. Al caracterizar la miopía de la sociedad burguesa, los grandes protagonistas devienen las masas marginadas.

CAPITULO IV

CAMBIO DE GUARDIA Y EL GENERO DEL CUENTO

La obra de Julio Ramón Ribeyro abarca cuento, novela, ensayo, diario íntimo y teatro. Según Ricardo Gonzales Vigil, el escritor peruano erige una "bibliografía mosaico", por la multiplicidad de géneros literarios a través de los cuales se expresa.¹⁴⁰ Sin embargo, a pesar de esto, es reconocido ante todo como un cuentista.

El cuento ha impregnado toda la producción de Ribeyro. La novela Cambio de Guardia representa un intento de fundir el género novelesco con el cuento. El resultado es una preponderancia del cuento por sobre la novela.

La novela fue escrita entre 1964 y 1966, pero publicada diez años más tarde, en 1976. Existen dos novelas anteriores, Crónicas de San Gabriel (escrita en 1958 y publicada en 1969) y Geniecillos dominicales (escrita en 1960 y publicada en 1965). El estudio de Cambio de guardia

es relevante para esta tesis por tres razones: 1. Representa una incursión del género del cuento en el novelesco; 2. En su conformación temático-estructural confluyen muchos de los elementos cuyas semillas se sembraron en la década de los cincuenta; 3. Cierra una etapa en la literatura de Ribeyro.

Esta novela es, hasta el día de hoy, el único proyecto estructuralmente innovador del autor. El texto está dividido en trece capítulos y fragmentado en 186 párrafos numerados, que entrelazan diferentes historias (conflictos sindicales, la consumación de un golpe de estado, un asesinato, la rebelión de un grupo de universitarios, el romance de una joven con un hombre de la alta sociedad, etc.). La novela recrea muy precisamente la década de los cincuenta en la ciudad de Lima. Tanto así que en el prólogo el autor advierte:

En nuestra época los acontecimientos se suceden con tanta celeridad que la actualidad se convierte rápidamente en historia. Es por ello inútil pensar que esta novela, escrita hace diez años, refleje la realidad del país...¹⁴¹

La mayoría de las historias son ficticias (aunque basadas en estereotipos de la época), pero hay dos historias basadas en hechos reales (la violación y asesinato de un

niño en Miraflores; el golpe de estado del General Odría). Cada historia puede leerse como un cuento sin necesidad de las otras historias. En esta novela no hay un relato mayor que sirva de punto colector para todos los relatos menores. El efecto final es de simultaneidad y de fragmentación. Simultaneidad, en tanto todas las acciones se dan en un mismo plano temporal, reproduciendo así la vorágine y el caos de la ciudad. Fragmentación, en cuanto cada historia representa un mundo contenido en sí mismo y todas las historias se estructuran como compartimientos estancos uno de otro. El aislamiento no sólo afecta el nivel de los relatos, sino que también se expresa en la falta de correspondencia entre las génesis individuales y su trascendencia en una realidad mayor. Al final de la novela un personaje reflexiona:

Carlos suspira. Por la ventana divisa el mar, las islas. Así son ellos, así están todos, contiguos pero separados y al mismo tiempo unidos por las aguas calmas o bravías de la vida.¹⁴²

Esta novela reúne una serie de relatos de la misma manera que la ciudad de Lima agrupa un sinnúmero de vidas. La novela y la ciudad, en vez de dar un sentido unificador a todos estos relatos, estas vidas, funcionan como un mar

"calmo o bravío", pero que, a fin de cuentas, separa las islas. Este párrafo también da cuenta de la elección del género corto en la representación artística de la ciudad de Lima. En el prólogo a la primera edición de "Los gallinazos sin plumas", el autor dice lo siguiente en relación a la selección de sus cuentos:

El criterio que he adoptado para su selección ha sido el de "afinidad." Afinidad de estilo, afinidad de técnica, pero sobre todo, afinidad de tema y afinidad de intención...Esta preocupación por la unidad...obedece a mi convicción creciente de que el cuento, como género menor, tiene un escaso valor individual y que, por consiguiente, para dignificar su rango, es necesario agruparlo a otros cuentos, similares en un conjunto homogéneo. Diez cuentos distintos continúan siendo diez cuentos. Diez cuentos afines constituyen ya otra cosa. Complementándose entre sí pueden dar una idea de conjunto sobre un tópico cualquiera que se aproxime al de una novela.¹⁴³

Temática y estructuralmente Cambio de guardia está más cerca a los cuentos que a las novelas de Ribeyro. Más que una novela, es una agrupación de cuentos "afines" en un

espacio novelesco. Como se ha mencionado antes, la determinante artística del narrador peruano en la representación de Lima es la fragmentación: la capital es el espacio que reúne a distintos grupos sin ninguna fluidez entre sí y cada esfera funciona como un compartimiento cerrado. Esta fragmentación, pues, se da en todos los niveles: en cuanto al objeto mismo de representación, a los acontecimientos narrados, a las relaciones individuales y en el género literario elegido.¹⁴⁴

Las conexiones entre historias se tejen con la complejidad de una tela de araña (por vínculos sanguíneos, profesionales o el simple azar). Por ejemplo, uno de los personajes, Linda Manizales, sale con un hombre de negocios de la alta sociedad limeña (historia #1). Su padre, don Fernando Manizales es obrero de una fábrica que se clausura (historia #2). Su hermano, Héctor, es parte de un grupo universitario radical (historia #3). Linda trabaja para Erasmo Chaparro, cuyo padre es el general que encabeza un golpe de estado urdido por un grupo de poderosos (historia #4). Mañuco Delmonte, el hombre de negocios con quien sale Linda, se ve involucrado en el robo de un cargamento de trigo y medicinas donado por Estados Unidos (historia #5).

El azar es una condición en la vida de los personajes algunas veces más importante que las voluntades individuales: una noche Mañuco Delmonte invita a Linda a una

fiesta en un club privado del cual es presidente. Días antes de la fiesta el padre de Linda, que no está al tanto, ha conseguido un trabajo como guardián del establecimiento. La noche de la fiesta, Héctor, el hermano de Linda, (quien tampoco sabe que su hermana y su padre están en el club) y un amigo tiran una bomba molotov al mismo local. Apenas termina el atentado el amigo se voltea a donde Héctor y le dice: "Cálmate no me creas tan idiota. No la he tirado en el centro, la he tirado para un ladito." La ironía del destino es que el único herido, quien pierde un ojo, es el padre de Héctor.

Las historias son las siguientes: una muchacha de extracción humilde se enamora de un hombre rico; la protegida de una dama adinerada acaba en un orfanato dirigido por un cura; el director de una revista de izquierda es finalmente asesinado; grupos poderosos confabulan (y al final logran) un golpe de estado; un niño es asesinado a sangre fría y el asesinato adjudicado a un inocente; los dueños de una fábrica deciden cerrarla para evitar pagar beneficios a sus empleados; un grupo de amigos alquila una casa con el fin de hacer bacanales; un hombre de negocios de la alta sociedad limeña roba un cargamento de donaciones norteamericanas con motivo de una sequía en el sur del país; unos estudiantes universitarios cometen un atentado.

Hay personajes en Cambio de guardia que hacen eco de personajes o relaciones estereotípicas elaboradas en sus cuentos anteriores:

a. La clase alta. Todos los poderosos del Perú de los años cincuenta se encuentran representados en esta novela: hombres de negocios (Mañuco Delmonte, el Doctor Marel), dueños de periódicos (David Lozano), políticos (Pedro Primo), abogados (el Doctor Almenara), militares (el General Chaparro, los hermanos Arboleda, el Comandante Taboada), mujeres de rancia alcurnia (la señora Agostini), industriales (Los hermanos Barreola), el clero (Sebastián Narro). Son caracterizados como inescrupulosos, desprovistos de conciencia social, manipuladores y fundamentalmente corruptos.

Como en sus cuentos, el narrador de Cambio de guardia asume una distancia irónica ante los personajes y los acontecimientos que desea caricaturizar. Por ejemplo, describe así al hombre de negocios mujeriego y corrupto:

*Mañuco Delmonte puede ser brutal con las mujeres, pero es infinitamente cortés con los insectos.*¹⁴⁵

Del abogado Carlos Almenara, representante de unos industriales ricos ante los obreros, el narrador dice:

Como todo hombre bajito y por lo mismo presuntuoso, el doctor Carlos Almenara consideraba la presencia de un hombre alto a su lado como una injuria personal, una celada que le tendía la vida para humillarlo y reducirlo a su verdadera dimensión.¹⁴⁶

Este narrador parece ser el mismo narrador de algunos de sus cuentos:

(Don Fernando y su mujer)... permanecieron hasta el alba entre los despojos de su inmenso festin. Por último, se fueron a dormir con el convencimiento de que nunca caballero limeño había tirado con mas gloria su casa por la ventana ni arriesgado su fortuna con tanta sagacidad.¹⁴⁷

(Alfredo)... Se arriesgaba ya a extender la mano hacia la morena, cuando un hombre calvo, elegante, con dos puños blancos de camisa que sobresalían insolentemente de las mangas de su saco, irrumpió en el grupo como una centella.¹⁴⁸

La caricaturización de los personajes de las clases altas en la novela llega a su mayor expresión en la figura de una mujer adinerada de rancia alcurnia, la señora Agostini, quien tiene lazos estrechos con la iglesia y es la benefactora de un orfelinato de mujeres. La señora Agostini se opone a otro personaje, Doña Aurelia, la matrona de un prostíbulo. Sólo al final de la novela resulta evidente que Doña Aurelia y la señora Agostini son la misma persona. La señora Agostini aparece, desde el principio, como un personaje ambiguo:

(Narro)...se introduce por el portal de una casona en el jirón Camaná...En el gran salón lo recibe la señora Agostini. Narro se siente siempre cortado por esa matrona que alía extrañamente a la majestad de su porte la vulgaridad de sus ademanes...(El sacerdote)...baja los ojos para contemplar su pecho robusto donde, inmóvil, al lado del reluciente crucifijo cuelga un pedazo de cebolla. 149

Doña Aurelia, por su parte, es más bien descrita con las características de una dama piadosa ("una señora con traje negro cerrado austeramente en el cuello...").

El hecho de que ambas sean la misma persona es más chocante porque al final se vuelve evidente que la señora Agostini/doña Aurelia prostituye a las muchachas del orfelinato en complicidad con el cura Narro. Durante la inauguración de un nuevo local para el prostíbulo, doña Aurelia revela su verdadera identidad:

"Monseñor Cáceres me espera esta noche en casa. Es por el asunto de la basílica, Bremer. Parece que su terreno se vende. Póngale una vela a Santa Rosa." Y repartiendo sonrisas, piropos, promesas y buenos augurios se retira hacia su austera residencia del jirón Camaná.¹⁵⁰

Las relaciones interpersonales y de los distintos grupos de poder entre sí son igualmente caricaturizadas. Una y otra vez, el narrador nos dice que las relaciones entre los poderosos son más bien transacciones y que son incapaces de una relación transparente y verdadera. Así es como una mujer guapa es enviada por el dueño de un periódico para enamorar al director de una revista de izquierda y espiarlo; un joven periodista, Aquiles Dávila, decide casarse con una muchacha porque su padre es un militar poderoso. Mañuco Delmonte enamora a una muchacha de extracción social baja sólo porque

quiere acostarse con una virgen. Los individuos con sentimientos elevados están condenados a fracasar.

Las relaciones entre los distintos grupos de poder están marcadas por la desconfianza y la sombra de traición. El General Chaparro, quien ha sido elegido por un grupo de poderosos como jefe de un golpe militar, sufre una depresión. Dos de los personajes que urden el golpe, comentan:

*Bremer entra de buena hora al despacho del señor Cardinal. "Creo que el plan se va al agua: el general Chaparro está con surmenage." Cardinal lo mira incrédulo: "¿Surmenage? Yo creía que era una enfermedad que solo padecían las personas que pensaban." Bremer ríe por cortesía pero hay demasiados intereses embarcados en el asunto para irse con bromas.*¹⁵¹

La desconfianza es mutua. Antes del golpe Chaparro le confiesa a un subordinado:

Cuando Bremer sale para buscar al jefe del cuartel Chaparro coge a Arboleda del brazo: "Así que estos civiles se la creen, ¿no? Ahora que estoy despejado, descansado, he visto las cosas claras.

*Damos el golpe y después tomamos nuestra distancia. No hay que dejarse manejar. Claro, habrá que esperar un poco y además no romper todo contacto. Nosotros somos la fuerza, no tenemos por qué estar a comisiones. Yo me doy cuenta, Arboleda, lo que pasa es que hago el cojudo...No olvides que nosotros representamos además el orden, que somos la columna vertebral de la patria. Los civiles son un puñado de pillos sin ninguna ética, unos rapaces, los emisarios del caos."*¹⁵²

b. Los mediadores. Al igual que en sus cuentos, en esta novela, también existen los "personajes mediadores", o "personajes-puente"¹⁵³. Estos personajes generalmente pertenecen a las capas medias o medias altas, pero no comparten los prejuicios particulares a sus propios estratos sociales. Los personajes mediadores son capaces de compadecerse ante la miseria humana e incluso de condenar las injusticias a las que se enfrentan, pero llevados a extremos, optan por retraerse y claudicar.

Hay tres personajes mediadores principales en la novela: Teresita Paz, Carlos Almenara y Aquiles Dávila.

Teresita Paz, es la hija de Teresa Paz, una mujer guapa e inescrupulosa. La hija, por el contrario, es una muchacha con ideales: es asistente social en el orfanato que dirige el Padre Sebastián Narro. Un día se da cuenta que el cura viola sistemáticamente a las jóvenes. A fin de salvar a Dora, una muchacha particularmente inocente, Teresa hija se rebela contra todo el sistema y la ayuda a escapar. El padre Narro usa sus contactos y la muchacha termina en la cárcel. Las presiones son tan fuertes, que a fin de que se retire la denuncia policial, Dora tiene que regresar al orfanato.

Teresa claudica cuando recibe la noticia en la cárcel:

*Esta vez Teresa se ha puesto pálida, trata de decir algo, balbucea. "No te puedo creer, no se puede haber ido." Carlos insiste en que sí. "Pero irse así, después de todo lo que he hecho por ella, imposible." "¿No te das cuenta que se ha sacrificado por ti?. Se fue con Narro para que tú salieras..." Carlos nota que Teresa ya no lo escucha: no llora ahora sino gime, pero con los labios apretados, sin articular una palabra, como se debe llorar, piensa, en las penas de amor.*¹⁵⁴

Los otros dos personajes mediadores son Aquiles Dávila y Carlos Almenara. Estos personajes en cierta manera se oponen

el uno al otro. Carlos Almenara viene de una familia adinerada, su padre es un abogado corrupto defensor de muchas personas influyentes. Aquiles Dávila es un periodista de clase más baja. Carlos y Aquiles pertenecen inicialmente a un grupo de estudiantes universitarios de izquierda, pero ambos toman opciones opuestas. Aquiles llega a la conclusión que la única salida a su situación es unirse a los que están en el poder, se distancia del grupo, deja la revista de izquierda donde trabaja, comienza a trabajar para un periódico opositor de derecha y se casa con la hija de un ministro del nuevo gabinete. Carlos, por su parte, representa la opción contraria: se involucra más a fondo con el grupo de izquierda y comete un atentado contra las instalaciones de un club privado. Carlos se vuelve un paria de su propia clase social.

En una conversación entre Carlos y un amigo se hacen evidencian las dos opciones:

(Sobre el atentado) "¿Le pasamos la voz a Aquiles?" Ambos convienen que Aquiles no está muy decidido. "No sé que problemas tiene, añade Carlos, últimamente lo veo un poco huidizo." Héctor opina que debe ser por la cuestión de la chica que enamora en San Isidro: "Es hija de un aviador, tiene un poco de plata. Lo que quiere

Aquiles, creo, es dar un braguetazo." "Si, suspira Carlos, después de todo un braguetazo es también una forma de venganza...155

c. Las clases bajas. En Cambio de guardia la oposición entre clase dominante y clase dominada es evidente: los grupos adinerados en conjunción con las fuerzas armadas y la iglesia forman un bloque cuyos intereses siempre chocan con los intereses de las clases más bajas. Las clases altas sólo pueden afianzar su poder en detrimento de las clases bajas. Las clases bajas también están caricaturizadas en la novela. Son las víctimas sufridas y solidarias de las clases altas.

La señora Marel, le lee una carta que le ha llegado de Puno a su empleada:

La señora coge la carta con la punta de los dedos y extrae un papelito doblado en cuatro, escrito con lápiz. "Ya deberias aprender tú, hasta cuando voy a estarte leyendo las cartas." Durante un rato trata de descifrar la escritura y luego comienza: "Querida hijita...Aquí estamos muy mal hijita, que todo está seco no hay nubes ni lluvia...el ganado se muere las hierbas se mueren...Yo estoy aquí con la Rosa y la Domitila. Les doy agüita de maíz, mazamorra de chuño. Dice el alcalde que los

*americanos ya mandan comida..." La señora Marel interrumpe la lectura...Flora coge la carta y mira la escritura, incrédula. "No llores, dice la señora, ¿no has oído bien acaso? Dicen que ya les van a mandar comida."*¹⁵⁶

La relación entre la señora Marel (deshumanizada, fría) y su empleada Flora (víctima, sufrida) se reproduce una y otra vez a lo largo de la novela (Mañuco Delmonte/Linda; el industrial/los obreros; doña Aurelia/las prostitutas; el padre Narro/las huérfanas; los policías/el negro Luque, etc.). La novela está emparentada a sus cuentos de denuncia social ("La piel de un indio no cuesta caro", "Los moribundos", "De color modesto") y clausura esta fase de la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. Después el autor escribe cuentos más complejos con un mayor desarrollo de los personajes y se aparta de la literatura realista de denuncia de su primera época.

Como en los cuentos de Ribeyro, la ironía y el desencanto subyacen a todas las historias de esta novela. Los personajes son seres sin principios sólidos: confrontados ante una disyuntiva optarán por la salida más fácil. Para los personajes la única posición segura es la de dejarse llevar por la corriente. Las transgresiones sociales no sólo llevan a la derrota personal sino que tienen que ser

sancionadas: Linda Manizales, quien pertenece a una clase social baja, paga finalmente por su romance con el hombre de la alta sociedad con el abandono de éste; el negro Luque es culpado por un crimen que no cometió por ser uno de los agitadores de una huelga; y el resto de los obreros son encarcelados por enfrentarse a los grupos de poder. Los estudiantes de izquierda que apoyan a los obreros también pagan sus transgresiones, ya sea con la pérdida de su libertad o con la simple claudicación personal.

Al final de Cambio de guardia, una Teresa Paz derrotada, le aconseja a un amigo:

"Ya es tiempo de que seas razonable. Yo he pensado mucho sobre esto, no creas. En fin de cuentas, debemos ocuparnos en resolver nuestros propios problemas y olvidarnos de los ajenos. Hacer algo por uno mismo esya bastante, es todo lo que podemos hacer." 157

La oposición pobre/rico es desarrollada de una manera estereotipada: los obreros de la fábrica que cierra el millonario Barreola son dedicados, honestos y solidarios; mientras que los poderosos (y aquellos de otras clases, pero que de algún modo los apoyan) son corruptos, egoístas y capaces de llegar a extremos demenciales con el fin de

lograr sus metas. En Cambio de guardia los únicos que salen adelante son los individuos que se dan cuenta que su bienestar sólo es posible a expensas de los demás. Uno tras otro, los personajes con ideales, con sentimientos genuinos y con una conciencia social o política fracasan (los obreros de la fábrica, los estudiantes de izquierda, la empleada humilde enamorada del playboy de la alta sociedad, la huérfana, el único militar honesto y todos los otros personajes que representan las fuerzas del bien). Su error reside en creer el mito social de que todos los seres humanos son iguales. El mensaje es claro: en la sociedad limeña todos los grupos sociales tienen acceso a diferentes oportunidades en la vida, y, si un grupo muy reducido nace con todo a su favor, el grupo mayoritario nace con todo en su contra. Los pocos individuos que salen adelante de esta mayoría son los que se dan cuenta de esta característica fundamental de la sociedad peruana.

d. Los delincuentes. Hay un último grupo representado en la novela. Este grupo está conformado por personas de diferentes estratos, pero unidas por un elemento delictivo (un policía quien viola y asesina a un niño, un grupo de hombres bajo la dirección de un juez de edad quienes se reúnen con el fin de hacer orgías, un delincuente común quien trabaja para un hombre adinerado). El escritor

peruano siempre ha tratado de cerca este lado oscuro de la sociedad ("Mar afuera", "En la comisaría", "Mientras arde la vela").

En una carta al investigador W. Luchting, Julio Ramón Ribeyro habla sobre este aspecto de sus personajes:

..Tengo una opinión muy singular acerca de la delincuencia, sobre todo en una sociedad en que las fronteras entre lo lícito y lo ilícito son tan vagas. Para mi el delincuente no es un personaje inmoral sino un revolucionario sin ideología o si tu quieres un francotirador de la revolución...mi admiración frente a los delincuentes obedece a un complejo de pasividad, nacido en un ambiente donde se le otorga gran crédito a la fuerza física, a la violencia o a las posibilidades de agresión.¹⁵⁸

Ribeyro reproduce la fragmentación social de la ciudad de Lima, pero no logra trasladar esta característica a un nivel de representación secundaria como es el género novelesco. La división y falta de fluidez de la sociedad peruana de esa época impiden toda posibilidad de comunicación entre los estratos y determinan la fragmentación en los distintos niveles de esta novela: en la configuración de los

personajes, en la falta de desarrollo en sus peripecias y en la yuxtaposición de historias sin vínculos entre sí.

Cambio de guardia es plurilingüista en tanto reúne todas las voces sociales de la Lima de los años cincuenta. Sin embargo, éstas voces no entran en una relación de diálogo una con otra, ni se transforman en posiciones-idea debido a que los personajes no adquieren la dimensión de los héroes novelescos.

La determinante de los personajes es la fragmentación y ausencia de evolución. Esto los hace más cercanos a los protagonistas del género del cuento que a los de la novela. El énfasis narrativo se encuentra en sus peripecias. Los personajes, al igual que en los cuentos, se definen por medio de sus acciones en un determinado momento de sus vidas y no por una desarrollo en sus imágenes. La fragmentación también da cuenta de la falta de correspondencia entre las acciones de los personajes y sus resultados en el mundo que los rodea. Así es como el azar puede trastocar intempestivamente el rumbo de sus vidas .

Esta novela es desarticulada porque sus tramas carecen de un elemento unificador. Las historias son yuxtapuestas sin un hilo conductor que las amalgame para formar una totalidad. En este sentido sus cuentos son más eficaces como medio artístico para la reelaboración de Lima. Un espacio

literario determinado no es un elemento de unidad suficiente para crear una novela.

Como consecuencia a la falta de desarrollo de los personajes, todos los relatos caen bajo la concepción monológica del autor. Esta visión es el único elemento unificador de la novela.

CONCLUSION

La década de los cincuenta representa un momento de transición en la historia del país, pues en este período los centros urbanos crecen vertiginosamente debido a la migración desde las zonas rurales. A comienzos de los años sesenta ya la población del Perú es en su mayoría urbana. Debido a la conformación sociopolítica del país, Lima es la ciudad que crece más dramáticamente. La capital, hasta ese entonces relativamente aislada de los problemas del resto del país, se ve de pronto ocupada por migrantes de todas las provincias peruanas. Sin embargo, en vez de absorber las nuevas idiosincrasias, la ciudad desarraiga a los recién llegados y los convierte en seres anónimos.

Este es el referente del cual se nutre la obra de Julio Ramón Ribeyro durante esta época. Sus protagonistas son los individuos de la ciudad que buscan encontrar sus espacios. El narrador de Ribeyro no esconde su rol: asume una posición obvia de relatividad frente a las tramas y a los protagonistas, transforma sus voces en discursos literarios y crea imágenes más bien psicológicas de éstos. Ribeyro desprovee intencionalmente a sus personajes de marcas físicas o discursivas que hagan referencia a sus orígenes y

esto lo hace para consolidar la ambigüedad de los protagonistas. La relatividad se reafirma también por la mirada de los mismos personajes, quienes interiorizan el mundo y tamizan la realidad objetiva.

La fragmentación social del referente produce que la determinante artística en la obra de Ribeyro sea la atomización. El cuento mismo es el segmento de una realidad. Cambio de guardia es un intento fallido en el género novelesco justamente por su cualidad fragmentaria que la convierte, más bien, en una agrupación de relatos que en una novela. Los personajes en esta novela también resultan de esta característica, pues no evolucionan como los héroes novelescos. Sus voces son individuales y nunca llegan a ser ideólogos. La falta de comunicación en la sociedad peruana determina la carencia de un diálogo, por más insipiente, entre las voces de la novela.

La fragmentación en el referente, y no el género del cuento, es lo que determina toda la producción literaria de Ribeyro de esta época: en la configuración de los personajes y su falta de evolución, la falta de vinculación entre las acciones de los personajes y el mundo que los rodea, la elección del género del cuento y en Cambio de guardia, la yuxtaposición de las historias.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- 1 José Matos Mar. Desborde popular y crisis del Estado. Pág.72.
- 2 Miguel Gutierrez, La generación del cincuenta: un mundo dividido.
- 3 Mijaíl Bajtín. Problemas de la poética de Dostoievski. Pág. 255.
- 4 Julio Ramón Ribeyro. Prosas apátridas completas. Pág.77.
- 5 Ibid. "En la comisaría", La palabra del mudo I. Pág.53
- 6 Ibid. Pág.59
- 7 Ibid. "Página de un diario." Pág.156.
- 8 Ibid. "Al pie del acantilado" en La palabra del mudo tomo II. Pág. 19.
- 9 Ibid. "En resumen, la disyuntiva del lenguaje es un problema real. Se le plantea a quien se proponga escribir una novela. No es un problema escolar, de preceptiva literaria, ni de disertación académica. Se encuentra en la raíz misma del escribir. Todo escritor debe tomar frente a esta disyuntiva una actitud, que determinará la dirección y el alcance de su obra." "Las alternativas del novelista" en Caza sutil Pág.105.
- 10 Ibid. Pág.101-117.
- 11 Ibid. "Junta de acreedores" en La palabra del mudo, tomo I Pág.94.
- 12 Ibid. "El tonel de aceite." Pág.184.
- 13 Ibid. "Por las azoteas." Pág.231.
- 14 Antonio Cornejo Polar, La formación de la tradición literaria en el Perú, Pág.141. Martín Lienhard también afirma que en El zorro de arriba y el zorro de abajo José María Arguedas subvierte la cultura dominante a partir de la cultura dominada. Cultura popular andina y forma novelesca.
- 15 Mijaíl Bajtín, Problemas de la poética de Dostoievski, Pág.254.
- 16 Ibid. Pág.263-271.
- 17 Ibid. Pág.270.
- 18 Ribeyro. OP.Cit. "El Banquete." Pág.112.
- 19 Ibid. Pág. 114-115.
- 20 Ibid. "Explicaciones a un cabo de servicio." Pág.145
- 21 Ibid. Pág.149.
- 22 Mijaíl Bajtín. OP.Cit. Pág.263-266.
- 21 Término acuñado por Alicia Saco Noriega, "Cinco perspectivas en los cuentos de Ribeyro."
- 24 Ribeyro. OP.Cit. "El Jefe." Pág.255.
- 25 Ibid. Pág.159.
- 26 Ibid. Pág.260.
- 27 Ibid. "La tela de araña." Pág.64.
- 28 Ibid. Pág.66.
- 29 Ibid. Pág.67.
- 30 Ibid. Pág.68.

- 31 Ibid. Pág.70
 32 Ibid.
 33 Ibid. Pág.71.
 34 Ibid. "Mar afuera." Pág.31.
 35 Ibid.
 36 Ibid. Pág.32.
 37 Ibid. Pág.34.
 38 Ibid. Pág.35.
 39 Ibid. Pág.36.
 40 Ibid. Pág.37.
 41 Ibid. Pág.38.
 42 Irene María Cabrejos afirma: "Como consecuencia de la deliberada renuncia a utilizar técnicas sofisticadas que intentaran ocultar el carácter ficticio y artificioso de la escritura, la presencia del narrador de Ribeyro se hace manifiesta." "Teoría y praxis en la ficción literaria de Julio Ramón Ribeyro." Pág.20.
 43 Ribeyro. Op.Cit. Gallinazos sin plumas, Prólogo.
 44 Julio Ortega, "Los cuentos de Ribeyro I" en Debate. Pág.58.
 45 José Matos Mar, Desborde popular y crisis del Estado. Pág.46-47.
 46 J. Barquero. "La realidad de las narraciones de Ribeyro" en Letras Peruanas. Pág.10.
 47 Martín Alonso, Enciclopedia del Idioma. Pág.2254.
 48 Eduardo Huarag, "Ideología y grupos marginados", El Comercio, Lima, 11 de Diciembre de 1975.
 49 Ribeyro. Op.Cit. Prosas Apátridas. Pág. 88.
 50 Ibid. "Mientras arde la vela." Pag. 39-47.
 51 Ibid. "Interior L." Pág. 19.
 52 Ibid. "Las botellas y los hombres." Pág.191.
 53 Ibid. Pág.195.
 54 Ibid. "La tela de araña." Pág.64.
 55 Ibid. "Por las azoteas." Pág.230.
 56 Ibid. "El profesor suplente." Pág. 249.
 57 Ibid. "Las botellas y los hombres." Pág.192.
 58 Ibid. Pág.193.
 59 Ibid. Pág.195.
 60 Ibid. Pág.198.
 61 Ibid. "El profesor suplente." Pág. 247-248.
 62 Ibid. Pág. 249.
 63 Ibid.
 64 Ibid.
 65 Ibid. Pág.250.
 66 Ibid.
 67 Ibid. Pág.251.
 68 Ibid.
 69 Ibid. "La tela de araña." Pág.63.
 70 Ibid. Pág.68.
 71 En su estudio sobre la idea en Dostoievski, Bajtín señala que los "hombres-idea" son aquellos que han sido

- "poseídos" por una idea, de tal manera que la imagen del hombre y la de la idea son indisolubles una de otra. Problemas de la poética de Dostoievski. Pág.123-124.
- 72 Ibid. Según Bajtín la idea sólo puede formarse, desarrollarse y renovarse al establecer relaciones dialógicas con ideas ajenas. Pág. 125-128.
- 73 Nos apoyamos en el concepto que tiene Yuri Lotman de la relación entre la idea y la forma:"El plano es la idea del arquitecto; la estructura del edificio, su realización. El contenido conceptual de la obra es su estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística. El dualismo de forma y contenido debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esta estructura. La estructura del texto artístico. Pág.23.
- 74 El mismo título de la antología de sus cuentos, "La palabra del mudo", refuerza esta idea.
- 75 Ibid. "Los gallinazos sin plumas", Pág.5.
- 76 Ibid.
- 77 Ibid. Pág.6.
- 78 Ibid. Pág.13-14.
- 79 Ibid. Pág.6-7.
- 80 Ibid. Pág.10
- 81 Ibid. Pág.12
- 82 Ibid. Pág.12-13.
- 83 Ibid. Pág.13.
- 84 Ibid. Pág.14.
- 85 Ibid. Pág.7.
- 86 Ibid. Pág.12.
- 87 Ibid. Pág.13.
- 88 Ibid. Pág.6.
- 89 Ibid. Pág.6-7.
- 90 Ibid. Pág.8.
- 91 Ibid. Pág.10.
- 92 Ibid. Pág.11.
- 93 Ibid. Pág.14.
- 94 Ibid. Pág.16.
- 95 Bajtín. OP.Cit. Pág.112-143.
- 96 Ribeyro. OP.Cit. "Las botellas y los hombres." Pág.201.
- 97 Ibid. "Una aventura nocturna." Pág.266.
- 98 Ibid. Pág.268.
- 99 Ibid. "En la comisaría." Pág.53.
- 100 Ibid.
- 101 Ibid.
- 102 Ibid. Pág.54.
- 103 Ibid. Pág.56-57.
- 104 Ibid. Pág.59.
- 105 Ibid. "Mientras arde la vela." Pág.41-42.
- 106 Ibid. Pág.42.

- 107 Ibid.
- 108 Ibid. Pág.46.
- 109 Ibid. "Interior L." Pág.26-27.
- 110 Ribeyro. OP.Cit. "Por las azoteas." Pág.229.
- 111 Ibid. Pág.235.
- 112 Ibid. Pág.233-234.
- 113 Ibid. Pág.236
- 114 Ibid. Pág.236
- 115 Ibid. Pág.237.
- 116 Irene María Cabrejos señala que hay un mayor grado de realismo en la literatura de Ribeyro durante las décadas de los cincuenta y sesenta. A partir de los años setenta hay una disminución de la mimesis en sus obras. Teoría y praxis de la ficción literaria de Julio Ramón Ribeyro.
- 117 Ribeyro. Op.Cit. "De color modesto." Pág.290-291.
- 118 Ibid. Pág.292.
- 119 Ibid. Pág.293.
- 120 Ibid. Pág.289.
- 121 Ibid. Pág.290.
- 122 Ibid. Pág.281.
- 123 Ibid. Pág.282.
- 124 Ibid. Pág.284
- 125 Ibid. Pág.285.
- 126 Ibid. Pág.288
- 127 Ibid. "Los moribundos." Pág.205.
- 128 Ibid. Pág.208.
- 129 Ibid. Pág.208.
- 130 Ibid. Pág.210-211.
- 131 Ibid. Pág.212.
- 132 Ibid. Pág.213.
- 133 Ibid. "La piel de un indio no cuesta caro." Pág.217.
- 134 Ibid. Pág.221.
- 135 Ibid. Pág.223.
- 136 Ibid. Pág.25
- 137 Ibid. Pág.226.
- 138 Ibid. Pág.227.
- 139 Alicia Saco Noriega. "Cinco perspectivas en los cuentos de Ribeyro."
- 140 Derivando del término "novela mosaico" (novela que combina diferentes géneros, estilos, discursos, etc) Gonzales Vigil anota: "Ribeyro... erige una bibliografía mosaico. Cada texto aporta algun polo de opciones: los cuentos en el volumen de relatos, los apuntes en el diario íntimo; a su vez, cada libro ilumina algun prisma de la Producción Total." Ricardo Gonzales Vigil, "La nueva narrativa de Ribeyro: Cambio de guardia", El Comercio, 20 de Setiembre de 1976.
- 141 Ribeyro Cambio de guardia, prólogo.
- 142 Op.cit. Pág.218.
- 143 Ibid. Los gallinazos sin plumas. Pág.8.

BIBLIOGRAFIA

- ARGUEDAS, José María
- Relatos completos. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1973.
- ARANA FREYRE, Elsa
- "Me considero un narrador". Siete días del Perú y del mundo. Lima, 12.VII.64
- ARISTOTELES.
- El arte poética. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- BAJTIN, Mijaíl
- "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo". Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1982.
1982.
- "El problema de los géneros discursivos". Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1982.
- Problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BAKTHIN, M.M.
- "Epic and Novel". Dialogical Imagination. Austin: University of Texas Press, 1986.
- "From the Prehistory of Novelistic Discourse". Dialogical Imagination. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BARQUERO, Jesús.
- "La realidad en las narraciones de Ribeyro." Letras Peruanas #13. Lima, Abril-Junio 1962.
- BERISTAIN, Helena.
- Diccionario de retórica y poética. México: Editorial Porrúa, 1985.
- BRUCE, Jorge.
"De un Belvedere al otro." Hueso Húmero 15/16. Lima, Octubre, 1983.
- CABREJOS BRAGA, Irene
- "Teoría y Praxis de la ficción literaria de Julio Ramón Ribeyro." Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1981.
- CISNEROS, Luis Jaime.
- "Cuentos de Ribeyro." Suplemento Dominical de El Comercio. Lima, 22.I.56.

- "Fisonomía actual de la narrativa peruana." Fanal, Vol. XVI #59. Lima, 1961.
- COELLO, Oscar
- El Perú en su literatura. Lima: Ediciones El Dorado, 1983.
- CORNEJO POLAR, Antonio
- La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1989.
 - Nuevo cuento peruano. Lima: Mosca Azul Editores, 1986.
- COUFFON, Claude.
- "Julio Ramón Ribeyro habla de su vida y de su obra." Suplemento Dominical de El Comercio. Lima, 11.X.64.
- DELGADO, Washington.
- "Los hombre y las botellas y Tres historias sublevantes." Visión del Perú #1. Lima, Agosto, 1964.
 - "Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro." Prólogo a La palabra del mudo I. Lima: Milla Batres, 1977.
 - Prólogo. Atusparia. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1989.
- ESCOBAR, Alberto.
- La narración en el Perú. Lima: Ed. Mejía Baca, 1960.
- FLORES, Angel
- Narrativa hispanoamericana 1816-1981, tomo 7. México: siglo xxi editores, s.a., 1983.
- GALVEZ, José.
- Estampas Limeñas. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1966.
- GONZALES VIGIL, Ricardo.
- El Cuento Peruano 1968-1974. Lima: Ediciones Copé, 1984.
 - "La nueva narrativa de Ribeyro: Cambio de guardia," El Comercio, 20 de Setiembre de 1976
 - "Palma, Valdelomar y Ribeyro." El Comercio, Lima, 19.VI.78.
 - "Ribeyro: la palabra del autor." Suplemento Dominical de El Comercio. Lima, 19.III.78.
 - "Ribeyro y la generación del cincuenta." El Comercio 6.V.84.
- GUTIERREZ, Miguel.
- La generación del cincuenta: un mundo dividido. Lima: Sétimo ensayo, 1988.
 - "Narrativa de Julio Ramón Ribeyro" (I). El Diario. Lima, 12.IX.87.
 - "Narrativa de Julio Ramón Ribeyro" (II). El Diario.

- Lima, 26.IX.87.
- HUARAG, Eduardo
- "Ideología y grupos marginados." El Comercio. Lima, 11.XII.75.
- LAZO, Raymundo
- Historia de la literatura hispanoamericana. México: Editorial Porrúa, 1979.
- LIENHARD, Martín
- Cultura popular andina y forma novelesca. Lima: Tarea/Latinoamericana Editores, 1981.
- LOTMAN, Yuri
- Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones Istmo, 1970.
- LUCHTING, Wolfgang
- "Así no, pues." Oiga #143. Lima, Octubre, 1965.
 - Julio Ramón Ribeyro y sus gobles. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975.
 - "Preocupaciones recurrentes en la reciente novelística hispanoamericana." Visión del Perú #3, Abril, 1968.
- MARIATEGUI, José Carlos.
- Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima: Biblioteca Amauta, 1968.
- MATOS MAR, José
- Desborde popular y crisis del estado. Lima: Instituto de Estudios peruanos, 1987.
- MONTIEL, Edgar
- "El desencanto, ¿virtud de la patria?." Infame Turba 5/6. México, Primavera, 1988.
- MORENO CASARRUBIAS, Rafael
- "El desencanto en los cuentos de Ribeyro." Tesis de bachillerato. Pontificia Universidad Católica de Lima. Lima, 1985.
- OQUENDO, Abelardo
- Narrativa peruana 1950/1970. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- ORTEGA, Julio.
- La cultura peruana, Experiencia y conciencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
 - "Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro." Debate #25, 26 y 27. Lima, 1984.
 - Imagen de la literatura peruana actual. Lima: Edición Universitaria, 1968.

- Narrativa peruana 1950-1970. Madrid: Alianza Editores, 1973
- "La naturaleza del código." Infame Turba 5/6. México, Primavera, 1988.

OVIEDO, José Miguel

- "Los humillados y los ofendidos de Julio Ramón Ribeyro." Suplemento Dominical de El Comercio. Lima, 23.X.73.
- "Soledad y frustración de una sociedad." Suplemento Dominical de El Comercio. 10.V.64.

RAMA, Angel.

- "La generación hispanoamericana de medio siglo." La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. México: UNAM, 1973.
- "Medio de narrativa Latinoamericana." La novela en América Latina. México: Universidad Veracruzana, Fundación Angel Rama, 1986.

RIBEYRO, Julio Ramón

- Atusparia. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1981.
- La caza sutil. Lima: Editorial Milla Batres, 1976.
- Cambio de guardia. Lima: Editorial Milla Batres, 1976.
- Crónicas de San Gabriel. Barcelona: Tusquets editores, 1983. (colección Andanzas).
- Dichos de Luder. Lima: Jaime Campodonico/Editor, 1992.
- Los gallinazos sin plumas. Lima: Círculo de novelistas peruanos, 1955.
- Los geniecillos dominicales. Barcelona: Tusquets editores, 1983. (colección Andanzas).
- La palabra del mudo I, cuentos 52/72. Lima: Milla Batres, 1977. (Reúne las siguientes colecciones: Los gallinazos sin plumas (1955); Cuentos de circunstancias (1958); Las botellas y los hombres (1964)).
- La palabra del mudo II, cuentos 52/72. Lima: Milla Batres, 1973. (Reúne las siguientes colecciones: Tres historias sublevantes (1964); Los cautivos (1972); El próximo mes me niveló (1972)).
- La palabra del mudo III, cuentos 52/77. Lima: Milla Batres, 1977. (Reúne las siguientes colecciones: Silvio en el rosedal (1977)).
- La palabra del mudo IV, cuentos 52/92. Lima: Milla Batres, 1992. (Reúne las siguientes colecciones: Sólo para fumadores (1987) y Relatos Santacrucinos (inéditos)).
- Prosas apátridas completas. Barcelona: Tusquets, 1986. (colección Marginales).
- Sólo para fumadores. Lima: Editorial El Barranco, 1987.
- Teatro. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975.

- La tentación al fracaso I, Diario Personal 1950-1960. Lima: Jaime Campodonico/Editor, 1992.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir.

- "La nueva novela de Latinoamérica. La temática de la narrativa latinoamericana se aleja del campo para concentrarse en la ciudad." La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. México: UNAM, 1973.
- "Los nuevos novelistas." La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. México: UNAM, 1973.

ROSAS, Patrick.

- "La respuesta del mudo." Infame Turba 5/6. México, Primavera, 1988.

SACO NORIEGA, Alicia.

- "Cinco perspectiva en los cuentos de Ribeyro." Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica de Lima. Lima, 1970.

SALAZAR BONDY, Sebastián.

- Lima la horrible. México: Biblioteca Era, 1977.
- "Ribeyro, nueva perspectiva." Suplemento Dominical de El Comercio. Lima, 25.V.64.

SCHWALB, Carlos.

- "Recurrencias temáticas y conciencia creadora en cuatro cuentos de Julio Ramón Ribeyro." Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica de Lima. Lima, 1984.

SOLOGUREN, Javier

- Antología General de la Literatura Peruana. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

VIDAL, Luis Fernando.

- "Ribeyro y los espejos repetidos." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Lima, Año I, 1er. semestre, 1975.