



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Higa, A. (1989). *Tendencias en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro (1955-1964)* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Tendencias en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro (1955-1964)

Autor:

Augusto Higa Oshiro

Año:

1989

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Ribeyro, populismo literario, burguesía aristocrática, pegueña
burguesía, estética, visión literaria

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Higa, A. (1989). *Tendencias en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro (1955-1964)* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

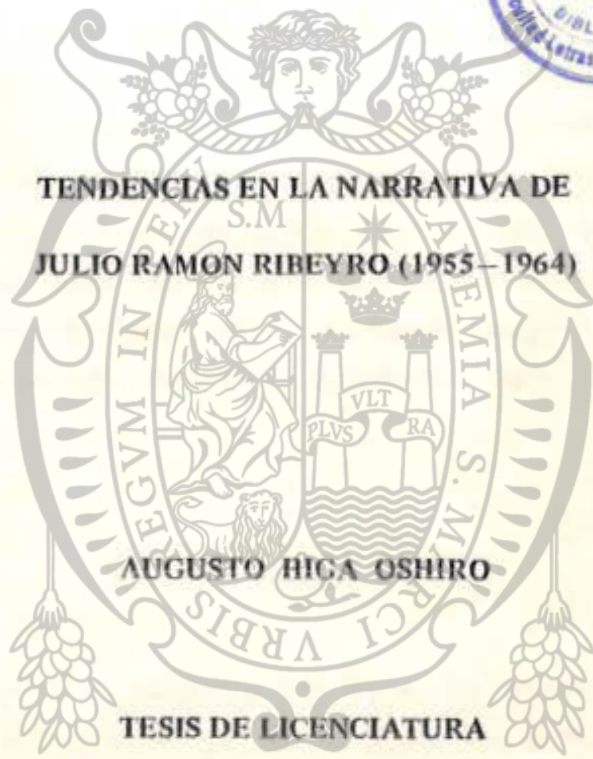
Resumen

El trabajo tiene por objetivo que al interior de la narrativa de Ribeyro se presentan tres tendencias: la primera su populismo literario, en la segunda enjuicia aspectos de la tradicional burguesía aristocrática, y en la tercera desarrolla el esquema de la pequeña burguesía. El primer capítulo trata acerca del sentido final de la estética en las obras de Ribeyro; el capítulo II trata sobre en qué consiste la visión literaria de Ribeyro de la pequeña burguesía; en el tercer capítulo se da un recuento de las primeras etapas de la escritura de Ribeyro; el capítulo IV se examinan las tendencias de interiorización psicológica utilizada en los cuentos de Ribeyro de tendencia populista; en el capítulo V se aborda la segunda incursión realizada por Ribeyro en su obra (la burguesía aristocrática) a través de su novela "*Crónica de San Gabriel*"; el capítulo VI trata sobre la tercera incursión narrativa de Ribeyro: La pequeña burguesía; y en el último capítulo realiza una descripción de las tendencias en la narrativa de Ribeyro y de algunos de los símbolos que se repiten a lo largo de su obra, y que por su importancia ayudan a comprender su visión literaria.

Palabras Clave: Ribeyro, populismo literario, burguesía aristocrática, pequeña burguesía, estética, visión literaria.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



TENDENCIAS EN LA NARRATIVA DE
S.M
JULIO RAMON RIBEYRO (1955-1964)

AUGUSTO HIGA OSHIRO

TESIS DE LICENCIATURA

1989

ESCUELA ACADEMICO PROFESIONAL

DE LITERATURA



LE
086
24.
3

INDICE



Pág.

PRESENTACION

5

CAPITULO I

El sentido final de la narrativa de Ribeyro, según Oviedo, Oquendo y Comejo (pág. 8) - Aceptando la negatividad y el pesimismo, Ribeyro evoluciona y cancela etapas (pág. 9) - Ubicación espacial y temporal de la obra de Ribeyro (pág. 10) - Ribeyro traduce los sentimientos de la tradicional clase media limeña (pág. 11) - ¿Porqué la pequeña burguesía reflejada por Ribeyro llega a este grado de pesimismo? (pág. 11) - Analogía con las familias aristocráticas venidas a menos en "todas las sangres" (pág. 12) - Ribeyro es el humanismo de una sociedad en decadencia: la caída de la fracción aristocrática de la burguesía peruana (pág. 12) - Ribeyro y Arguedas son reacciones diferentes ante un mismo fenómeno (pág. 13).

CAPITULO II

Ribeyro sólo escribe sobre lo que ha vivido y está próximo a su experiencia, por ello se dan en él todas las estaciones de la visión literaria de la pequeña burguesía (pág. 14) - Los elementos de una visión literaria de la pequeña burguesía: populismo, antiaristocraticismo, y desarrollo del esquema de la pequeña burguesía propiamente dicho (pág. 15) - Análisis del cuento "Los eucaliptos" (pág. 16) - El barrio como aldea en donde las diferencias de clase son notorias (pág. 16) - La aldea amenazada por el progreso (pág. 17) - El progreso como sinónimo de mediocridad (pág. 17) - La aldea es un símbolo de la Lima aristocrática (pág. 18) - La realidad arquetípica, las transformaciones de la ciudad, la nueva realidad impuesta (pág. 19) - El sentido de ciudad está plagado de elementos aristocráticos (pág. 20).



C A P I T U L O I I I

Algunos rasgos biográficos (21) - La primera incursión literaria de Ribeyro por la Calle de Enrique Palacios (pág. 23) - Albañiles, pescadores, sirvientes: "Los gallinazos sin plumas", 1955 (pág. 23) - La narrativa populista (pág. 23) - "Los gallinazos sin plumas" cuento atípico (pág. 24) - Cambios en la composición de los cuentos (pág. 25) - El cuento como fragmento de la realidad y el momento culminante (pág. 25) - Al interior del cuento dos planos: el observado y el intraspectivo (pág. 26) - El caso de "La tela de araña" (pág. 26) - El procedimiento similar de "Mientras arde la vela" (pág. 27) - Los momentos culminantes: "Interior L", "En la comisaría", "Junta de acreedores" (pág. 28-29).

C A P I T U L O I V

Referencia a los cuentos populistas en "Cuentos de circunstancias" (pág. 30) - Análisis de "Los merengues" - (pág. 31) - La prosa literaria de Ribeyro (pág. 32) - La carencia de sensorialidad (pág. 33) - La profusión psicoligista (pág. 33) - La solidaridad con las clases populares no significa aquiescencia en sí (pág. 34) - Limitaciones en el populismo de Ribeyro (pág. 35) - Artesanos cuyo actividades económicas se desarrollan en forma individual (pág. 36) - El carácter externo de la visión (pág. 36).

C A P I T U L O V

La segunda incursión literaria de Ribeyro: la burguesía aristocrática (pág. 38) - El cuerpo vivo de sus ideas provienen de su infancia (pág. 38) - La represen-



tación: "Cónica de San Gabriel" (pág. 39) - Los tres niveles de la novela (pág. 39) - La organización de la hacienda y la vida llena de trampas (pág. 40) - El área marginal de la hacienda: vasallos, peones, sirvientes (pág. 41) - El derrumbamiento del viejo orden terrateniente (pág. 42).

C A P I T U L O VI

La tercera incursión literaria de Ribeyro: la pequeña burguesía (pág. 44) - "La botella y los hombres", 1964 (pág. 45) - Las características del cuento populistas se trasladan a sus cuentos sobre la pequeña burguesía (pág. 45) - La miseria económica se superpone a la degradación moral (pág. 46) - ¿Ribeyro condena la persona o condena la circunstancia? (pág. 47) - La radicalización de Ribeyro (pág. 49) - El caso del arribismo: "La piel de un indio no cuesta caro" (pág. 49) - La búsqueda del padre: "Los hombres y las botellas" (pág. 50) - La belleza del cuento poético: "Por las azoteas" (pág. 51) - Otras variaciones en el cuento pequeño burgués (pág. 52).

C A P I T U L O VII

Reflexiones en torno a las tres tendencias (pág. 54) - La negación del pasado o anti-aristocraticismo es la tendencia más fuerte (pág. 55) - El anti-aristocraticismo significa también condenar el pasado familiar (pág. 56) - Los cerralones y callejones forman parte de la continuidad social de la ciudad aristocrática (pág. 57) - "Tres historias sublevantes" (pág. 57) - Continúa la radicalización de Ribeyro (pág. 58) - "Al pie del acantilado" (pág. 58) - "El chaco" (pág. 59) - "Fénix" (pág. 60) - El cuento como síntesis (pág. 61) -



Los cuentos de la pequeña burguesía (pág.62)- Los cuentos fantásticos (pág. 63)- Génesis de este tipo de cuentos (pág. 64)- Algunos símbolos en la obra de Ribeyro (pág. 65)- El mar (pág. 66) - La inteligencia, la lucidez (pág. 67).

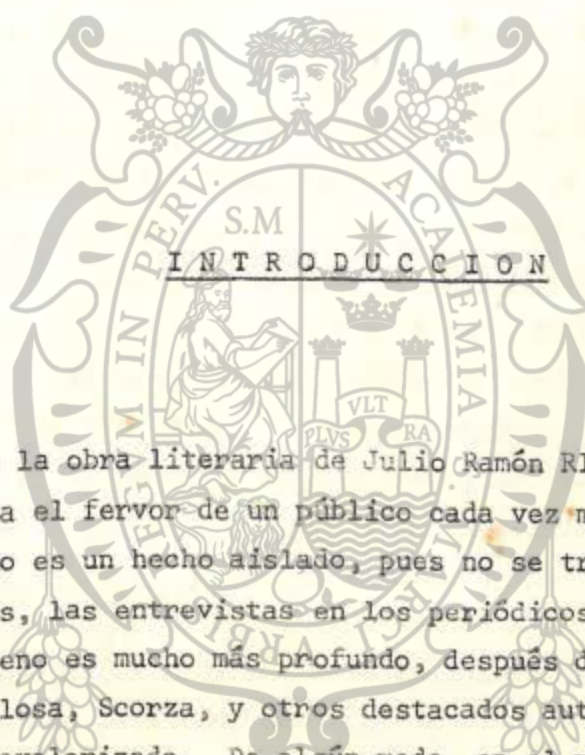
CONCLUSION

69

BIBLIOGRAFIA

71





Es indudable que la obra literaria de Julio Ramón RIBEYRO, en los últimos años, concita el fervor de un público cada vez más amplio. Y este reconocimiento no es un hecho aislado, pues no se trata de las ediciones de sus libros, las entrevistas en los periódicos, o sus éxitos mundanos. El fenómeno es mucho más profundo, después de las novelas de Arguedas, Vargas Llosa, Scorza, y otros destacados autores, la narrativa nacional se ha revalorizado. De algún modo, en el mercado de la credibilidad social, el rol del escritor ha tomado una ubicación de prestigio, que no es la estimación que tuvo en la década del 40, 50, ó 60. A esta redefinición, ha contribuido RIBEYRO, con toda justeza uno de los maestros del cuento peruano. ¿Por qué son atractivos sus relatos? Imposible la respuesta única, vano el intento de resolver el acertijo, pues los cuentos de nuestro autor, a lo largo de treinta años de publicista, han tenido diseños diversos, intenciones diversas.

Pero hay un dato del sentido común, aquello que todos aprecian y sienten ante el conjunto de novelas, relatos, y prosas diversas de RIBEYRO: el humanismo crepuscular, que si bien no perdona las liviandadas y la inutilidad de sus personajes, trata de sofocarlos en la ironía, tal vez,

una de las formas de la complacencia, y los hace menos solitarios y afligidos de los que debieran ser. Léase sino "Tristes querellas en la vieja quinta" y "La señorita Fabiola", dos expresiones refinadas y maduras, de un autor que ha recorrido todos los desencantos, todas las estaciones de la tradicional clase media limeña. La aventura intelectual de RIBEYRO está íntimamente ligada a ella, de niño la vivió en familia, la frecuentó en el barrio de Santa Cruz, en aquella Lima de los años 30 y 40, con alrededor de 300 ó 400 mil habitantes. Nuestro autor no entiende los cambios operados en la estructura productiva del país después de la guerra mundial, y que traen la industrialización subdesarrollada de la urbe, y por lo tanto, el cataclismo de los nuevos ricos, las migraciones provincianas, y el conglomerado de las advenedizas urbanizaciones. RIBEYRO permanece en la otra orilla de la realidad, y observa de lejos a la muchedumbre, con los ojos torvos, y la desconfianza del incrédulo. No es lo mismo ser clase media en la sociedad aristocrática, que ser pequeña burguesía en la Lima hipertrofiada de los años sesenta. Han quedado sepultadas las antiguas prerrogativas, las costumbres señoriales, las viejas tradiciones coloniales, los apellidos de re nombre. De allí el malhumor de nuestro escritor, su pesimismo y languidez, su desarraigo y su escepticismo, y la incapacidad de situarse en ninguna parte.

Si se quiere comprender a RIBEYRO, necesariamente tiene que aceptarse su negatividad, su escepticismo, y a partir de esta constatación, el escritor evoluciona, despliega su punto de vista, utiliza varias fórmulas de relato, cancela etapas, se hunde en el desengaño, acrecienta sus contradicciones, enriquece su humanismo, depura su pensamiento literario en las "Prosas apátridas", y se ubica fuera de la historia. ¿EL RIBEYRO de "Los gallinazos sin plumas", 1955, es el mismo de "Sólo para fumadores", 1966? Evidentemente el escepticismo es el mismo, la negrura de su concepción seguirá siendo igual, pero el joven autor de 26 años ya no es el mismo que el maduro de 60 años, algo ha cambiado, algo se quebró en el tránsito, en el camino fueron quedando proyectos, libros buenos o malos, diferentes actitudes, la esperanza que siempre periclita, los amigos que acompañan en el exilio, amarguras y penas infinitas. Con ese botín de la experiencia, va componiendo nuevos cuentos, se va

retroalimentando infinitamente, justifica su existencia, pero también - sin sorpresas, comprobamos que queda anclado en la ciudad aristocrática, y ya solamente es el recuerdo de su propia vida.

Con el objeto de ordenar trayectorias, la diversidad de cuentos y novelas, identificar posiciones, características de personajes, anécdotas - tan dispares, hemos supuesto como hipótesis que al interior de la narrativa de RIBEYRO hay tendencias. La primera de ellas, ubicada en los libros de iniciación, es su populismo literario, el acercamiento a las clases más bajas de la capital, por el lado de callejones y corralones, con el objeto de mostrar la pobreza, hacerla comprensible, e interpretarla en sus rasgos psicológicos, asumiendo una decisión final (el momento culminante). En la segunda tendencia RIBEYRO enjuicia aspectos de la tradicional burguesía aristocrática, está en el fondo de sus relatos, pero a veces se presenta en la zona rural, como en su novela "Crónica de San Gabriel", de corte anti-terrateniente. Finalmente, en la tercera tendencia, que abarca el grueso de su obra, nuestro escritor desarrolla el esquema de la pequeña burguesía, paso a paso, describe sus certeras intuiciones, crea sus mejores cuentos, y hace su mejor contribución a la literatura nacional. RIBEYRO es prodigo en observaciones y problematismos, aquí en la zona de la pequeña burguesía, por ejemplo se ubican los relatos fantásticos y extranjeros, su imaginación corre fácilmente, y pone en juego todas sus virtualidades.

Una última indicación, el presente trabajo sólo abarca desde "Los gallinazos sin plumas" hasta "Tres historias sublevantes", en el espacio de nueve años, nuestro autor publica cuatro libros de cuentos, una novela, y un puñado de artículos literarios. Todo ello conforman una unidad, o una primera parte, aunque siempre son discutibles los seccionamientos. Agradezco profundamente a todas aquellas personas que hicieron más fácil mi acceso a la obra de RIBEYRO, y a través de largas discusiones, aceptaron mis agotadores razonamientos, solamente para que no me sintiera mal. Menciono un solo nombre, Mary, mi esposa, quien con su especial entusiasmo y su característico dinamismo, muchas veces condujo la investigación, para que todo esto no quedara en la poca cosa que ya es.



CAPÍTULO I

Desde la aparición de "Los gallinazos sin plumas", 1955, hasta el libro "Sólo para fumadores", 1986, Julio Ramon RIBEYRO ha publicado veintinueve títulos: tres novelas, ocho libros de cuentos, ocho piezas de teatro, uno de ensayos literarios, y las celebradas "Prosas apátridas". No obstante los géneros empleados y la complejidad de su personalidad, el corpus literario mantiene una férrea unidad a lo largo de treintaicinco años de producción, en tanto el artista solamente tiene por compromiso transmitir "el rumor de la vida". Esa unidad inteligente, esta forma discreta de asumir el arte, aquella continuidad en el pensar y sentir, ha dado motivo a especulaciones sobre el sentido final de su estética, por ejemplo la de José Miguel Oviedo, "hay una constancia en los asuntos y en la forma narrativa del autor que se mantiene como un gran hilo conductor tendido a lo largo de 20 años de tarea: el RIBEYRO que comienza a escribir hacia 1952 no está haciendo ningún aprendizaje, no está afinando sus instrumentos; el RIBEYRO juvenil es, de hecho, el RIBEYRO maduro, ya es él, definitivamente. Por eso, su obra da la sensación de una falta de progresión, de que no avanza sino que circula alrededor de las mismas motivaciones" (S.D. El Comercio, Octubre 1973). También lo advierte Abelardo Oquendo, "RIBEYRO ve la humillación, las frustracio-



nes, la precariedad, el desconcierto, la desdicha, el sinsentido, y siente que es la verdadera sustancia del hombre, de los hombres, de sus vidas, de la vida. Todo en él se conduce como si esta visión fuese el punto de partida para un viaje en redondo que vuelve siempre al mismo punto. No se trata, pues, tanto de una conclusión, remate de todo un proceso mental, como de un juicio previo, de un pre-juicio" (Prólogo a Prosas apátridas, Editorial Hilla Batres, Lima, 1978, Pág. XIV). Y lo vuelve a confirmar Antonio Cornejo Polar, "En la obra de RIBEYRO actúa un apriori incommovible, definido por la certidumbre del fracaso como final inevitable de todo empeño humano, de suerte que cada relato implica una exploración de la realidad que tarde o temprano confirma el acierto de la actitud originaria. Así, en la prosa de RIBEYRO funciona una dinámica circular: el examen del contorno social y humano ratifica, acrecentándolo con una nueva experiencia, el sentido inicial de frustración y fracaso" (Historia del Perú, Tomo VII, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1981, Pág. 142-143). Según estos críticos, la obra del autor de "Silvio en el Rosedal" es un todo homogéneo, en donde la frustración de la empresa humana, se convierte en un sentimiento circular, una idea apriori: cada uno de sus cuentos reñiría el pre-juicio. Nosotros partimos del hecho evidente, la concepción del hombre en RIBEYRO tiene su base en el pesimismo, a partir de esta negatividad, encontramos cambios formales, una técnica cada vez más depurada, incremento del humor corrosivo, exposición de psicologías protescas, y curiosamente, después de agotar los caminos del desencanto, descubrimos un humanismo que se compadece, acepta los errores de sus personajes, tolera el fracaso como contenido, naturalmente a través del velo de la ironía, el tono burlesco sin ser sarcástico, la sonrisa estoica del hombre en la otra ribera, y se hunde en el pasado. Precisamente porque en su desilusión hay cambios, diferentes apreciaciones conceptuales, al interior de sus relatos hay contradicciones, negaciones, búsquedas, caminos que se cierran, y puertas abiertas a nuevas trampas. El RIBEYRO juvenil evoluciona al RIBEYRO de la plenitud, no sin antes estampar un ruterio, no sin antes cancelar etapas, y reconocer todos los frutos de la amargura. Por ello, creemos que a lo largo de su trabajo literario, por lo menos hay dos momentos, dos periodos perfectamente distinguibles, que dan origen a dos narrativas. Las examinaremos a medida que avancemos.



Por el momento nos interesa señalar, que por detrás del sentido final de la obra, por detrás de las ideas estéticas inherentes a un escritor, está la ubicación temporal y espacial concreta. RIBEYRO no flota en las nubes, no vive afincado en los cielos celestes, y tampoco es ajeno a los estímulos sociales del país, con absoluta conciencia de su situación puede apuntar. "Prácticamente la sociedad que yo describo es aquella que viví y observé entre los años 1940 y 1960. La época en que Lima dejó de ser una pequeña ciudad para ir convirtiéndose en una gran urbe. La época de la migración 'salvaje' de campesinos hacia la capital y la aparición de las enormes barriadas. La época en que la clase media -burócratas, empleados, pequeños comerciantes, intelectuales, profesionales sin fortuna, etc.- empieza a constituirse como clase social, sin renunciar a sus anhelos de promoción social ni su temor de proletarizarse. La época de la dependencia, de la desesperanza, de la incertidumbre, del esfuerzo fallido, de la ilusión no recompensada" (Caza sutil, Pág. 143-144). Viviendo esta sociedad conflictiva, nuestro autor es sensible a las profundas transformaciones del país, subrayando dos elementos, las migraciones del campo a la ciudad, y por otro lado, la experiencia de la clase media, a la cual suele insertarse. Desde la perspectiva de la evolución de las clases sociales en el país, el conglomerado de las capas medias adquiere extensión y volumen tardíamente, mejor dicho, su ingreso aluviónico a la escena nacional puede verificarse en los últimos cincuenta años, a través del crecimiento de las estadísticas educativas, la masificación de las ciudades, el incremento del sector terciario en la producción, la aparición de las urbanizaciones, la ampliación de los servicios del estado, la popularización de los electrodomésticos en los hogares urbanos. Lo que se inició en el primer tercio del siglo XX, a partir de las inversiones del capital extranjero en los sectores mineros, agroindustriales y petroleros, alcanza diversidad, se profundiza y magnifica con la modernización de la estructura productiva después de la Segunda Guerra Mundial, época de la juventud de RIBEYRO. Nuestra pequeña burguesía moderna es un conglomerado diverso, no homogenizado por el rasero de las relaciones sociales capitalistas, en la que subsisten tradiciones regionales, diferencias culturales y raciales visibles. Tiene sus orígenes en la antigua clase media de la sociedad colonial del siglo XIX: pequeños propietarios rura-



les, artesanos de la urbe, comerciantes, militares, empleados del estado. Su historia, su ascenso como clase, la frágil conciencia de sí misma, sus contradicciones con la burguesía aristocrática, los terratenientes, y el capital imperialista, no tiene la grandeza ni la violencia, - como la que ha padecido el campesinado indio, o el proletariado de las minas o las fábricas. En todo caso, el punto de vista ribeyriano no se encuadra con la pequeña burguesía advenediza o recién constituida, nuestro autor traduce los sentimientos, las ideas y el malestar, de los herederos de la tradicional clase media limeña. En la historia de la narrativa del Perú, la clase media limeña, los mediopelos, supieron dar entrañables documentos, Palma, Beingolea, Diez Canseco, son hitos de un largo experimento. Lo que en Palma fue comentario burlón, ironía equilibrada y risueña complacencia, ha devenido con Julio Ramón RIBEYRO en juicio mordaz, humor negro, escepticismo radical, esperpéntica galería de personajes. Nuestro autor, empapado del realismo contemporáneo, después de la emergencia del indigenismo, observa las contradicciones inmediatas, y sólo se detiene en el desencanto y el fracaso lastimoso, es decir del proceso social sólo entiende lo que se desmorona irremediablemente. Al extremo que pueda decir: "En todo autor hay un 'parti pris' declarado u oculto. El mío me parece que está implícito en la mayoría de mis cuentos y por razones más temperamentales que ideológicas: inutilidad del combate solitario, poder compulsivo y manducativo de la sociedad dominante, búsqueda infructuosa de la dicha, de la seguridad o de la prosperidad. En una palabra, pesimismo" (Caza sutil, Pág. 144).

Desde un punto de vista evolutivo, surge una pregunta inevitable, la pequeña burguesía reflejada en RIBEYRO, ¿por qué llega a este grado de nihilismo, de desconfianza histórica, al extremo de no creer ni en sí misma?, ¿por qué esta degradación?. No hay explicación ni respuestas absolutas. En la relatividad social, tal vez ayude a comprender el razonamiento por analogía. Zavaleta o Vargas Vicuña, celebrados narradores de la misma generación que RIBEYRO, redescubren en "Los Ingar" y "Taita Cristo", el mundo de los pequeños propietarios rurales, en contexto de influencia andina.



Sus personajes, no obstante, no afrontan el vacío existencial, ni discuten el sentido de lo humano, ni se muestran en la invalidez moral, tan característicos en el arte ribeyrianos. En el fondo, porque es una clase media ascendente, diferente a la del autor de "Los geniecillos dominicales", que es descendente. Por su sensibilidad, el cuidado de la forma, la discreción de su temperamento y el lustre familiar, se sabe que RIBEYRO ha tenido una formación aristocrático-burguesa, que con el correr del tiempo y los cambios operados en la sociedad, ha devenido en una de las capas que conforman la pequeña burguesía. Hasta donde es posible alargar las similitudes, lo más cercano a las imágenes de nuestro autor, lo encontramos en "Todas las sangres" de José María Arguedas, y con más exactitud en los terratenientes venidos a menos de San Pedro de Lahuaymarca. Recuérdese el deterioro tanto físico como moral de los Brañes, Pancorvos y de los Torres, Arguedas muestra las pústulas, el hambre, la miseria de las relaciones y las aberraciones familiares: un universo que se desmorona ante el ingreso de la modernidad y el empuje del indio campesino. La radiografía es abierta, explícita, responde a la intuición social del momento, el término de la feudalidad agraria, y los elementos anexos al sistema: la hacienda, la comunidad indígena, los poblados, los artesanos, la tradición mítica andina. No es posible comprender la representación de RIBEYRO y el conjunto de sus ideas, si es que no aceptamos la corrosión de un orden, el fin de un linaje, la decadencia de un sistema. Ante el empuje del capital extranjero, el impulso de nuevos grupos burgueses, la avalancha de las migraciones, el crecimiento del comercio y la educación, el mundo que RIBEYRO representaba se ha desmoronado. Así lo atestigua uno de sus más perseverantes críticos, Wolfgang Lutching: "La obra de RIBEYRO exhala un agradable humanismo, en lo bueno del ser humano y en lo malo, en lo racional y en lo irracional. Es el humanismo de una sociedad en decadencia: tout comprendre, c'est tout pardonner. RIBEYRO es el escritor de un mundo que ha perdido su lustre, y no es una decadencia 'fin de siècle', sino una decadencia muy limeña, muy criolla, una decadencia donde, como ocurre con el impresionismo europeo, la diferencia entre realidad e ilusión se borra, donde la frontera entre el ser y el estar ya no es fija". A continuación agregará: "Esa ironía, sobre todo la de RIBEYRO con su elegantísima, finísima línea casi rococó, con su gracia intelectual, es un fenómeno



meno de una sociedad caduca, o del estrato caduco de una sociedad, precisamente de aquel Perú que se va. Hoy en día, en el Perú, el poder está siendo asumido, con concomitante olor, por la harina de pescado. El algodón, blando y civilizado (aunque civilizado a costa de los que los cosechan), está en pleno retroceso" (J.R. RIBEYRO y sus dobles, INC, Lima, 1971, Pág. 146). En otras palabras, el Perú que se va, es lo que se ha dado en llamar la caída de la sociedad oligárquica (Pease, 1977; Cotler, 1979), ese dominio socio político donde se dan la mano el poder regional terrateniente y la burguesía exportadora floreciente en los años 30 y 50. RIBEYRO como Arguedas son reacciones diferentes ante el mismo fenómeno: el ocaso de la feudalidad serrana y el deterioro de la fracción aristocrática de la burguesía peruana. Hay divergencias naturales en ambos. Arguedas se ubica en el sur andino y rural, la región más pobre del país. RIBEYRO se desplaza en la urbe capitalina, el área de mayor desarrollo. Arguedas es objetivo, RIBEYRO subjetivo. Arguedas tiene una voluntad de comprender el proceso global, desmenuza los componentes de la feudalidad, y la releja en sus contradicciones. RIBEYRO está preso en sus sensaciones de precariedad, inutilidad y frustración; intuye la crisis, fragmentariamente la describe, sin entender el contexto, aparece maniatado por la culpabilidad. "Todas las sangres" es una síntesis épica en la cual se mezclan imaginación, historia, esperanza, y el encuentro con la solidaridad humana. "La palabra del mudo" y las novelas de RIBEYRO, el todo se reduce a individualidades, las individualidades a sensaciones, las sensaciones describen el desamparo y la soledad radical; por ello sus posibilidades creativas se limitan al testimonio, la referencia autobiográfica, y el hundimiento en el pasado.



CA P I T U L O I I

Nada más lejos de Julio RAMON RIBEYRO que el barroquismo y la exhuberancia imaginativa, espíritu carteciano por temperamento, su prosa no acude a los relieves sensoriales ni a los destellos de imágenes, por el contrario, siempre encontraremos en él a un narrador frío, calculador, desapasionado, que lleva los acontecimientos impersonalmente, sin identificarse con el personaje, tal como lo haría un científico riguroso y metódico. Por esta actitud que enfría el relato, por sus características de observador, por cierta preeminencia de la reflexión, algunos de sus cuentos parecen juguetes racionales, demostración de un teorema a partir de datos simbólicos que va diseminando en el texto. La consecuencia natural es el apego a la forma limpia, la estructura llana, el objetivo claro, el cuento preciso, económico en las palabras, y sobre todo, un terrible gesto de honestidad consigo mismo y con sus lectores, con su sensibilidad y sus limitaciones. Una de las reglas de esa pulcritud, es no escribir sobre lo que no se entiende, tampoco escribir sobre lo que no se siente, es más, solamente escribir sobre lo que se ha vivido y está próximo a la experiencia. De ahí que, a pesar de su complejidad, a través de sus artículos periodísticos, novelas y libros de



cuento, en RIBEYRO se dan muy nítidamente todas las estaciones de la visión literaria de la pequeña burguesía. Nuestro autor acude a sus citas puntualmente, no sublima, no transfiere, ausculta en cada etapa, y siempre recoge frutos amargos, cuando no contradictorios, y sin embargo, avanza como un explorador desanimado hasta el fondo de su concepción, - no importa si al final encuentra el siguiente desconcierto y una nueva frustración.

¿En qué consiste la visión literaria de la pequeña burguesía? A nues--tro entender, tal como se da en RIBEYRO, posee tres elementos que no ne cesariamente andan juntos. En primer lugar, suele acercarse a los es--tratos más bajos de la sociedad, esboza las condiciones de pobreza, y - se adhiere a su causa, en un tono positivo por lo general. Piénsese en los relatos de José DIEZ CANSECO de "Estampas mulatas" y estamos ante - la tendencia populista (No es el populismo agrario europeo o ruso, sino nuestro populismo latinoamericano, de hondas raíces urbanas, en donde - las masas adquieren un rol protagónico, como fenómeno del siglo XX). En segundo lugar, recibiendo la herencia de la narrativa del siglo XIX y el movimiento indigenista, la visión de la pequeña burguesía condena los sistemas retrógrados, y se muestra anti-colonial (anti-virreinal), anti-terrateniente (anti-feudal), o anti-aristocrático (anti-oligárqui--co). En tercer lugar, consecuente con su posición, desarrolla el esque--ma de la clase media, traza sus personajes más característicos, desarro--lla sus mejores ambientes, y por ende, las situaciones de conflicto. Las tres tendencias se dan claramente en RIBEYRO, tal vez por su hones--tidad y consecuencia, quizás porque es conciente de su derrotero, y por--que su biografía se aparta muy poco de su literatura. En el buen senti--do, su ficción, sus cuentos, sus novelas, parten de experiencias vivi--das, con las modificaciones imaginativas, relata temas personales, cuya interpretación es responsabilidad del escritor. De esta manera, en "Só--lo para fumadores", su último libro, Julio Ramón es un personaje más, o para poner otro ejemplo, "Los geniecillos dominicales" no es más que la crónica novelada de su época de bohemio, y buena parte de los actores - del drama son sus amigos con nombres fraguados. También son significa--tivos sus cuentos de evocación, llámense "Página de un diario", "El ro--pero, los viejos y la muerte", "Por las azoteas". Hasta el propio - -



RIBEYRO lo reconoce: "Podría decir que, en un ochenta por ciento, soy - un narrador autobiográfico. Escribiendo relatos sobre mi infancia, doy rienda suelta a un sentimiento natural, y probablemente, a una vocación de poeta frustrado" (Correo, 2 de diciembre de 1973).

Nos interesa un cuento autobiográfico, "Los eucaliptos", escrito en Munich, 1956, porque delinea su esquema narrativo y reconstruye su infancia. En las primeras líneas, recuerda el camino a la playa, veinte años atrás, o sea 1936, atravesando la acequia de Dos de Mayo, corralones y potreros, para llegar al borde del barranco. Entre aquellos juegos predilectos, están los paseos a la huaca Juliana, el descubrimiento del caserón de Mar de Plata, los ficus de la avenida Pardo, en aquella época donde no había alumbrado público. Pero el centro del barrio lo constituían los eucaliptos, "Ellos le daban a nuestra calle el aspecto pacífico de un rincón de provincia. Su tupido follaje nos protegía del sol en el verano, nos resguardaba de la polvareda cuando soplaba el viento. Nosotros nos trepábamos a sus troncos como monos. Conocíamos su gruesa corteza por cuyos nudos brotaba una goma olorosa. Sus hojas se renovaban todo el año y caían, rojas, amarillas, plateadas, sobre nuestro jardín. Sus copas, donde cantaban las cuculies, se veían desde la huaca, desde el mar, porque nuestros árboles eran los más arrogantes de todo el balneario" (La palabra del mudo, Tomo 1, Pág. 160-161). Bajo los eucaliptos desfilaron todos los personajes pintorescos de Santa Cruz, - por ejemplo el loco Saavedra. Cuando se construyeron nuevas casas y el número de vecinos aumentó, formaron los chicos una verdadera pandilla. "Nuestro barrio era, en realidad, como una pequeña aldea y las rivalidades de clase eran notorias. Había la gente del corralón, la gente del callejón, la gente de la quinta, la gente del chalet, la gente del palacete. Cada cual tenía su grupo, sus costumbres, su manera de vestir. Las distancias se guardaban estrictamente y ni aun en la época de los carnavales se perdía la noción de las jerarquías" (Pág. 162). En la calle Enrique Palacios se ubicaban los callejones de la gente del pueblo y sus niños integraban la pandilla de los "cholos", y con ellos las batallas se sucedían indesmayables y furiosas. Los muchachos de los eucaliptos recibían el mote de "los gsengos". Por el otro lado, sin muchos datos, mantenían una rivalidad enconada con "los niños que usaban es--



carpines e iban a misa en automóvil". El autor, indudablemente, instaura su mundo en el centro, a la sombra de los eucaliptos, con los personajes pintorescos, el loco Saavedra, don Santos, incluso formaban parte del paisaje, el policía y las vacas de la hacienda Santa Cruz. Pero la aldea se ve amenazada por el progreso, "Bastó que pusieran luz eléctrica, que el servicio de agua potable se regularizara, para que las casas comenzaran a brotar de la tierra, como yerbas de estación. Por todo sitio se veían obreros cavando fosas para los cimientos, levantando muros, armando los encofrados. Los corralones fueron demolidos, los terrenos de desmonte arrasados. La gente del pueblo huía hacia los extramuros portando tablonés y adobes para armar por otro lugar sus conventillos" (Pág. 162-163).

Las modificaciones sociales se generan en el exterior del cuento (con el tiempo, nuestro barrio se fue transformando) violentas e irracionales, destruyendo lo más apreciado del recuerdo, los eucaliptos que eran los genios tutelares de la niñez. "Nuestra calle perdió su sombra, su paz, su poesía - Nuestros ojos tardaron mucho en acostumbrarse a ese nuevo pedazo de cielo descubierto, a esa larga pared blanca que orillaba toda la calle como una pared de cementerio" (Pág. 165). La nueva realidad yuxtapuesta es caótica, arbitraria, como si RIBEYRO tan prudente y equilibrado, tocado en su parte más sensible, echara pinceladas gruesas: "Se veían chalets estilo buque con ojos de buey y barandas de metal; casas californianas con tejados enormes para soportar a la tímida garúa; palacetes neoclásicos con recias columnas dóricas y pisos de cemento representando escudos inventados; no faltaban tampoco esas extrañas construcciones barrocas que reunían al mismo tiempo la ojiva del medioevo, el balcón de la colonia, el minarate árabe y la gruta romántica donde una virgen chaposa sonreía desde su yeso a los paseantes" (Pág. 163). El cuadro se deforma, se incrusta la fealdad, por todo sitio se ve la mediocridad, la indiferencia. El progreso impide la plena realización, "Para llegar al barranco teníamos que atravesar calles y calles, contornear plazas, cuidarnos de los ómnibus y llevar a nuestros perros amarrados del pescuezo. Una baranda nos separaba del mar. Llegar allí era antes un viaje campestre, una expedición que solo realizaban los aventureros y los pescadores. Ahora los urbanitos descargaban allí su -



su población dominical de fámulas y furrieles" (Pág. 163). El trastocamiento afecta a todos los sectores: la gente del pueblo, la gente de la quinta y la gente de los palacetes. RIBEYRO es consecuente con su arca dia, los ama en su conjunto, "A nuestro policía lo cambiaron de lugar. Nuestros perros fueron atropellados. Ya no se veía pasar al hombre que, con su canasta y su farol, pregonaba en las noches de invierno la revolución caliente ni tampoco a las vacas de la hacienda Santa Cruz que mugían y hacían sonar sus cascabeles. El viejo que vendía choclos reemplazó su borrico por el triciclo" (Pág. 163).

Ahora bien, "Los eucaliptos" en realidad, no es más que una síntesis, - un símbolo, en todo caso un recurso literario utilizado mucho por RIBEYRO: el micro-mundo refleja el macro-mundo. La aldea de Santa Cruz refleja la Lima aristocrática de la infancia del autor. No obstante haber partido de datos íntimos y muy queridos, no es una reconstrucción - fidedigna, en detalle, con la morosidad propia de la novela o las memorias. RIBEYRO ha montado tiempos y escenas diferentes (por ejemplo, - cuando Santa Cruz no tiene luz y parece aislada y campestre; el momento en que se constituyen las pandillas y se realizan las transformaciones, el personaje de adulto recuerda todo el pasado y fuma un cigarrillo bajo los eucaliptos) pero controlados en la unidad del relato evocativo y dirigido hacia lo que se desea significar. Y lo que se desea significar en el cuento es la realidad mayor: Lima, sus cambios, el salto de la aldea a la ciudad a medias. Hay ciertos elementos generalizadores - que apuntan hacia ese sentido, "Ellos (los eucaliptos) le daban a nuestra calle el aspecto pacífico de un rincón de provincia" (Pág. 160), - "Nuestro barrio era, en realidad, como una pequeña aldea y las rivalidades de clase eran notorias" (Pág. 162), "Los había de todos los estilos; la imaginación limeña (no dice Santa Cruz sino limeña) no conocía imposibles. Se veían chalets estilo buque con ojos de buey ..." (Pág. 163), "El primer cinema fue el símbolo de nuestro progreso, así como la primera iglesia, el precio de nuestra devoción. Solo faltaba tener un alcalde y un cabaret" (Pág. 164), "La ciudad progresó (dice la ciudad en genérico, no el distrito o el barrio). Pero nuestra calle perdió su - sombra, su paz, su poesía" (Pág. 164). Tomando otro punto de vista, debemos agregar que "Los eucaliptos" constituye una especie de registro -



de nacimiento y que marcan los diversos asientos de conciencia del RIBEYRO escritor. Si el psicoanálisis es admisible en la aventura creadora, entonces podemos refrendar algunas consideraciones generales. En el corpus narrativo materia de este estudio se levantan pisos ecológicos que funcionan como vasos comunicantes, irrigándose de un extremo a otro. Sobre el primer nivel encontramos la realidad arquetípica, integrada por el mar y las playas, los eucaliptos, el caserón de la avenida Pardo, los callejones de Enrique Palacios, en buena cuenta la sociedad de la infancia del autor. Un segundo nivel intuitivo, que toma forma en las acechanzas de las transformaciones, la locura de los cambios irremediables, el tiempo que todo lo socava, y no es más que la conciencia, el despertar a la lucidez y el incómodo discernimiento. Y finalmente, el tercer nivel, la nueva realidad impuesta, mediocre, chocante, ilegible, sin principios ni normas, a mitad de camino entre la modernidad y el mal gusto. Los pisos se comunican entre sí, y a partir de anécdotas menudas, se ponen en marcha las distintas sensibilidades, el andamiaje de recuerdos, la sensación de un mundo a punto de despedazarse, las absurdas concentraciones de viviendas, los empleados turbios, la pobreza reinante, el desamparo moral, los fracasos recurrentes. En lo esencial, RIBEYRO se refugia en el pasado, en la realidad arquetípica, y con su escepticismo niega el presente. La esperanza, el futuro, no existe para él. Tampoco la historia, ni el progreso humano, ni absolutamente nada. La existencia de la arcadia lo preserva y lo aísla del mundo contaminado. Sin embargo, su arcadia, su experiencia fundamental, la estirpe aristocrática, fue abatida no solamente por el tiempo en sí, sino por el ingreso del capital extranjero en zonas estratégicas, constituyendo polos de desarrollo regionales, modificando la estructura productiva, ampliándose la riqueza y la complejidad de la vida nacional.

RIBEYRO, inteligente y carteciano, sabe que su infancia arquetípica, a pesar del refugio psicológico, no es una abstracción ahistórica ni ninguna utopía. Aquella aldea, el núcleo del antiguo Santa Cruz, con sus vacas que cruzan el terrado, la terrorífica huaca Juliana, los eucaliptos, los barrancos, las diferencias sociales, la avenida Pardo, y los caserones antiguos, es una metáfora de la Lima de los años 20 y 30. Existió realmente, y RIBEYRO no hace más que su síntesis, tuvo su articulación



interna, su proceso de industrialización incipiente, tenía una población de 300 mil habitantes, un cuadro no muy diversificado de ocupaciones, dominaban los palacetes de la burguesía aristocrática, o lo que se ha dado en llamar el poder oligárquico. En este tipo de sociedad (Pareja, 1972; Derpich, 1985), a pesar de las diferentes crisis sociales y políticas, a pesar de las divergencias raciales, los innumerables tipos psicológicos, todavía existían apenas separados por pequeños espacios, la gente del palacete, las casas de quinta y los corralones o callejones. Luis Alberto Sánchez en su Testimonio Personal, esboza el cuadro de la calle Monopinta, en el centro de Lima, a principios del siglo, y qué infinidad de aspectos concentrados en apenas doscientos metros. Vivían alrededor de 300 familias, entre ellas personalidades ilustres de la vida política, se promovían tantos disturbios y cabildeos, y habían tres tipos de patrones de asentamiento: las casonas de dos o tres patios, las llamadas casas americanas, y los callejones. No faltaban los pulperos italianos, los intelectuales, las llamadas chuscas (prostitutas), tampoco los profesionales y los pobretones zambos y las múltiples pandillas. En otras palabras, queremos subrayar que el sentido del mundo o ciudad en RIBEYRO, está plagado de elementos aristocráticos. No es la imagen exorbitante, agigantada, superpuesta en varios suburbios, con zonas específicas industriales e innumerables urbanizaciones, producto del subdesarrollo. La ciudad arquetípica por la cual transita RIBEYRO, diferente de la ciudad apabullante de los años 60, 70 ó 80, es homogénea dentro de la gran diversidad, también es múltiple y compleja pero no masiva, por sus reminiscencias coloniales y la supremacía de la influencia española, parece una gran aldea de costumbres blancas, antes que mestizas o andinas. Por una de sus calles, Julio Ramón RIBEYRO hará su primera incursión literaria: es la calle de Enrique Palacios y la gente de los corralones.



CAPÍTULO III

Todas las observaciones coinciden: el primer libro de Julio Ramón RIBEYRO, "Los gallinazos sin plumas", 1955, es una intensa búsqueda por el lado de las clases más bajas de la Lima urbana. ¿Qué busca RIBEYRO?. Recuérdese que nuestro autor tiene veintiséis años, ha estudiado en el colegio Champagnac de Miraflores, en 1946 ingresó a la universidad Católica a estudiar derecho, la tradicional carrera familiar. No obstante, su pasión por la literatura viene desde la infancia, "un día en que me castigaron en el colegio. Tenía, creo, 14 años. En vez de salir a las 4.30, por el castigo debí quedarme en el aula una hora más, aburriéndome terriblemente. Oí de pronto el tañido de las campanas de la Parroquia de Miraflores, me impresioné con la hora del crepúsculo y sentí el deseo irreprimible de escribir lo que vivía: aquellas campanas, mi emoción ante el crepúsculo, ese día de castigo, en una palabra ... Sí, como Ud. dice, le agarré el gusto a la cosa y empecé a escribir relatos cortos, y a los 15 años, una novela 'El hijo del montonero' nunca publicada: trataba de un campesino perseguido y finalmente aniquilado por sus opresores" (Navarrete, 1973). El adolescente RIBEYRO continuará su ejercicio literario, alternándola con las precoces lecturas de Joyce, de Proust, de Chejov, y su gran afición a la música. A los 16 años es-



cribe otra novela, también la guarda. A los 18 años, otra que corrió - la misma suerte. "Guardo casi todo lo que escribo. Como dice Brecht : No basta destruir las pruebas de sus errores: hay que corregir sus errores". (Lévano, 1965). Al concluir sus estudios de derecho en 1952 ganó una beca del Instituto de Cultura Hispánica: "Estudió periodismo en Madrid y luego se trasladó a París. Siguió un año de estudios en la Sorbona que se combinó con ocupaciones de portero de un hotel (Abriendo un día las puertas, en el amanecer, vio a unos recogedores de objetos viejos; recordó a los miserables de Lima que recogen alimentos para chanchos en la hora en que el cielo tiene un color mágico y celeste: estaba desatada la inspiración del cuento "Los gallinazos sin plumas"). Por esos meses se dedicó también a "remasser" papel viejo, con Lucho Loli, - Hernando Cortez, Leopoldo Charriarsse y otros. Estuvo después un año - en Munich, Alemania, becado. Al terminar la beca tuvo que volver a París a continuar con la recogida de papel. Marchó después a Bélgica, - donde trabajó en una fábrica de material fotográfico, y a Berlín, donde fue obrero en una fábrica de material de imprenta. / Cuando volvió a Lima, en 1958, ya se había publicado en nuestra capital su primer libro , "Los gallinazos sin plumas" (Lévano, 1965). A través del esbozo periodístico, se puede subrayar la seriedad con que RIBEYRO asume tempranamente su vocación de escritor, y en segundo lugar, la necesidad de la experiencia europea como complemento a su formación literaria. Además por distintas fuentes, se conoce de su predilección por la literatura - francesa, y su gran capacidad de observación que suele verter en notas - de diario, apuntes personales, donde agudamente reflexiona sobre lugares y tópicos de la vida. Léanse en todo caso sus artículos "Lima, ciudad sin novelistas" o "En torno a los diarios íntimos", publicados en - El Comercio, octubre de 1953 y marzo de 1954.

Ahora bien, RIBEYRO empieza a publicar sus primeros cuentos a partir - del año 1951 en las revistas Letras peruanas, Realidad y el Suplemento Dominical de El Comercio. Dejemos a un crítico literario hacer el comentario de esta etapa: "Las primeras composiciones, caracterizadas por situaciones absurdas, personajes inverosímiles y atmósfera enrarecida, denunciaron, al punto, su procedencia kafkiana. Posteriormente con - - gran espíritu crítico, tuvo el acierto de abandonar tan extraño y difi-

cil modelo. Para captar, más bien, con ojos propios, experiencia viva y arte personal, nuestra realidad inmediata. Puede considerársele, por último, lo mismo que Enrique Congrains Martin, como el intérprete de la vida urbana y capitalina, sobre todo en el aspecto popular, después de los ensayos interrumpidos de José Diez Canseco" (Barquero J., 1962). Es decir, RIBEYRO avanza desde los cuentos absurdos e irrealistas (kafkianos) a la temática popular, como puede sentirse en su primer libro "Los gallinazos sin plumas", ocho relatos y un prólogo, donde el autor señala claramente: "La unidad del tema reposa, además, sobre el hecho de que todos los cuentos utilizan un determinado material humano. Podrá observarse que mis personajes pertenecen siempre a las clases económicamente débiles. Albañiles, sirvientes, pescadores, etc., son los protagonistas principales. Esto puede revelar una preferencia de orden sentimental o un dictado de orden técnico. En el fondo son las dos cosas: simpatía, deseo de penetrar y comprender esta esfera social y por otra parte, simplicidad de las anécdotas y de los conflictos que faciliten su transcripción literaria" (*). En otras palabras, absolutamente consciente, RIBEYRO juvenil, enérgico, tiene necesidad de identificación y es solidario con los sectores populares, y al mismo tiempo, intenta reflexionar sobre los problemas que engendra la pobreza y la violencia instintiva de sus personajes. Desde su punto de vista, desde su formación en la burguesía tradicional, desde su capacidad de valorar la realidad, entiende que las personalidades surgidas de "las clases económicamente más débiles", el mundo de los desheredados urbanos, plantean historias sencillas, y sus conflictos sociales se prestan mejor a la transcripción literaria. Al igual que sus compañeros de generación, Zavaleta, Congrains, se insertan en la tradición populista de la narrativa peruana. El término puede ser equívoco, pero en todo caso, debe entenderse como una manifestación correlativa al populismo político latinoamericano, en cuya levadura de amplio espectro, existe la aspiración de recoger e interpretar los problemas de las desbordantes masas urbanas y campesinas. Ligado al fenómeno nacionalista, aparece en el presente siglo sobre el tamiz del problema de la industrialización, y pue-

(*) RIBEYRO, Julio Ramón, Los gallinazos sin plumas.

Lima, 1955, Círculo de Novelistas Peruanos, Prólogo, Pág. 9.



de adoptar diversas formas. Entre nosotros, en las décadas del 30 y 40, da origen a "Estampas mulatas" de José Diez Canseco, expresión criolla, costeña, juguetona, zalamera, vista desde el lado más tradicional: callejones, cholos aclimatados, zambos de leyes irremediables, enturbiados por el sesgo localista. RIBEYRO en cambio parte de un contexto espiritual más amplio, intelectualista y clásico en su educación, aborrece lo folclórico, desconfía del costumbrismo, está lejos de la improvisación, cartesiano por naturaleza racional y calculador por instinto, organiza su prosa friamente, sin dejar nada al azar, aunque a pesar de él, aunque su inteligencia e imaginación universal no lo deseen, es el más li- meño de los escritores peruanos, tal vez por haber llevado la sátira (e- sa expresión tan capitalina) a su forma mayor: lo grotesco. No está de más remarcar que en su primer libro, escrito en París entre 1953 y 1954, RIBEYRO tantea, experimenta, ensaya. Así por ejemplo, su cuento más po- pular "Los gallinazos sin plumas", es un relato atípico, y paga tributo al noviciado: hay resabios de Valdelomar, López Albuja, Diez Canseco. La posición omnisciente y una entrada poética a la mañana de la ciudad, no es característico en nuestro escritor, es más: está lejos de su me- dio predilecto, la subjetividad del personaje. Al primar el elemento exte- rior, da énfasis a las peripecias de Enrique y Efraim, pobres huérfanos, quienes son impelidos a recoger alimentos de los basurales, y de este - modo saciar la voracidad del chancho Pascual. El paisaje tiene la mis- ma importancia que los acontecimientos, en la medida que nacen de ella: corralones, acantilados, gallinazos, la hora celeste, las calles con - los tachos de desechos, y las tenebrosas noches de luna. Entre el am- biente y los personajes, aparece camuflado un narrador áspero, señalan- do la realidad opresiva: "La pequeña lata de cada uno se va llenando de tomates podridos, pedazos de sebo, extrañas salsas que no figuran en - ningún manual de cocina" (Pág. 6); "Visto desde el malecón, el muladar formaba una especie de acantilado oscuro y humeante, donde los gallina- zos y los perros se desplazaban como hormigas" (Pág. 7); "En el camino comió yerbas, estuvo a punto de mascar tierra" (Pág. 13); "Era como si allí, en el dintel, terminara un mundo y comenzara otro de barro, de ru- gidos, de absurdas penitencias" (Pág. 14). Con notable habilidad, el - narrador conduce las acciones, moviliza a los personajes, hilvana el - clímax, y prepara el desenlace a través de una alegoría: el perrito de



Enrique es devorado por el chanco. La conclusión, Pascual, el chanco, exige cada vez más, y finaliza engulléndose a su amo don Santos, como símbolo de un esquema de vida que lo centraliza todo, lo exige todo, y lo traga todo. De otro lado, hay seis segmentaciones, que obedecen a cortes temporales, cada uno es un eslabón ascendente (lento los primeros, a ritmo de caminata los intermedios, y rápido el final), y cuyo conjunto dan coherencia al relato.

En los siete restantes cuentos, RIBEYRO cambia su estrategia narrativa, busca una mejor fórmula para sus necesidades expresivas, y de este modo, la exterioridad, los corralones y acantilados, el mar y el sol abrumador, no son entes autónomos, sino que dependen de una subjetividad: el personaje principal sobre el cual gira la historia. Esto quiere decir que la tercera persona omnisciente, se refugia en la conciencia, y sólo se narra lo que concierne a su personaje. Nuestro autor con ello ingresa al relativismo, al punto de vista de un sujeto, a sus sensaciones, a sus observaciones, y a sus malsanas obsesiones. Ya no interesa la anécdota, lo que interesa es la intimidad, el funcionamiento de la sensibilidad, la manera cómo se ordena el mundo interior. Naturalmente, el dominio de esta forma será paulatina, no sin antes haber ensayado sus diversas posibilidades, sus propias virtualidades, y conocer sus límites. Veamos como define el autor a su técnica, en el prólogo de su primer libro: "El respeto por las unidades de lugar, tiempo y acción, pertenece ya al dominio de la tragedia clásica. Yo he tratado sin embargo, de aplicar estas tres unidades al cuento, con el objeto de individualizarlo y distinguirlo de otras formas parecidas ..." (Pág. 10). "El cuento, no obstante, me parece que no es un 'resumen' sino un 'fragmento'. Quiero decir con esto que el cuentista no debe tratar de reducir a cuatro páginas un acontecimiento o una vida humana que podrían requerir una novela, sino que debe en este acontecimiento o en esta vida escoger precisamente el momento culminante, recortarlo -como se recorta la escena de una cinta cinematográfica- y presentarlo al lector como un cuerpo independiente y vivo" (Pág. 10). RIBEYRO, a su modo, respeta las unidades clásicas de lugar, tiempo y acción, y de otro lado, concibe el cuento como un fragmento del momento culminante de una vida. Si aplicamos estos conceptos a los relatos subjetivos de "Los gallinazos sin plumas", en-



tenderemos la conciencia profesional y la objetividad con que el escritor encara su oficio. Reparemos desde el inicio que todavía el uso de la técnica interiorizada es primitiva, en algunos casos fuerza las sensaciones, en otros las hace demasiado evidentes, y sobre todo, no tiene muchas variantes porque "el autor hace invertir el orden temporal de exposición: en vez de contar la historia, ab ovo, en forma lineal y cronológica, lo coge en una fase de ella, in media res, y luego, por medio de asociaciones de ideas, ramembranzas y monólogos va desarrollando los antecedentes. O sea que muestra la realidad en doble plano: el plano observado y el plano introspectivo: siendo este último el principal" - (Barquero 62, Pág. 8). De este modo, una situación de cuento, se crea a partir de un personaje que recuerda, monologa, o asocia ideas, y girando del presente al pasado, nos va encaminando hacia el momento culminante. Examinamos algunos casos, el más característico "La tela de araña", María, una muchacha de servicio, abrumada por las asechanzas del hijo de su patrona, decide fugarse de la casa por intermedio de Justa, otra mucama avezada, quien la pondrá en manos del enigmático Felipe Santos. La historia empieza en el momento en que María espera a Felipe Santos en un cuarto: no lo conoce, y recuerda expansiva y sin obligaciones, los malos ratos vividos, el tísico aspecto del niño Raúl, sus diarias intrigas, las penurias a fin de eludirlo y salvar su persona, el conocimiento de Justa, sus consejos, y cuando la situación parece ineludible, la fuga arreglada, y por último, la espera en el cuarto. En un primer momento María tiene un extraño sentimiento de libertad, es decir, "Le pareció que el mundo se dilataba, que las cosas se volvían repentinamente bellas y que su mismo pasado, observado desde este ángulo nuevo, era tan solo un mal sueño pasajero" (Pág. 63). No obstante, su optimismo decae lentamente, se producen evidencias, se filtran sospechas, desplazamientos de imágenes. Aparece un símbolo, María observa cruzar una araña en la pared, cerca del foco de luz hay una mariposa. En el transcurso del relato, en el juego del presente al pasado, la araña se moviliza, atrapa a su mariposa víctima, y en la conciencia de la sirvienta se produce la revelación: "Solo ahora le pareció comprender, que lo que ella tomó al principio por libertad, no era en el fondo sino un enorme desamparo" (Pág. 68). A la llegada de Felipe Santos, María se encierra en la pasividad, "Pronto sintió en su cuello el contacto de aquella ma



no envejecida. Entonces se dio 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 nunca buscó" (Pág. 71). Agreguemos que las tres unidades de tiempo, lugar y acción, se producen en la conciencia de la muchacha.

En "Mientras arde la vela", el procedimiento es similar, Mercedes, la lavandera de un corralón, mira el cuarto sombrío donde vive, al trasluz de la cera, roncando está su marido Moisés, y en un rincón Panchito, su hijo. Entonces empieza a recordar, una hora antes, la situación era distinta. Su marido había caído del andamio y los obreros lo trajeron cargado. Después del resmayo se puso como loco, dio una patada a Panchito, y encendió un periódico como antorcha. Mercedes le dio un empujón, y cayó al suelo golpeándose la cabeza. Le creyó muerto. Asustada pide ayuda, va donde su amiga Romelia, regresa a la casa, Moisés vuelve del desvanecimiento, y el enfermero que lo asiste sentencia: "Ni un solo trago". Como en las ocasiones anteriores, entre el personaje principal y sus oscilaciones al pasado, se van situando los símbolos: el reflejo de la vela "que le da a su espíritu una profundidad un poco perversa", y de otro lado, sus manos agrietadas de lavandera que la hacen soñar con una verdulería. El obstáculo para llevar a cabo sus planes son las constantes borracheras del marido. Cuando se apaga la vela, tiene su decisión tomada, y llega el momento culminante de su vida, se incorpora de su meditación, camina hacia donde duerme Moisés, y desliza una botella de aguardiente en su cabecera. Final sugerente, no desarrollado, y que el lector supone o imagina. De igual modo, hay un narrador que subraya la realidad aplastante y brutal, "Luego su mirada se posó en su marido, en su hijo, en los viejos utensilios, en la miseria que se cocinaba silenciosamente bajo la débil luz" (Pág. 41); "Los vecinos, que habían olido seguramente a muerto como los gallinazos, comenzaron a llegar. Estaban asustados, pero al mismo tiempo con ese raro contento que produce toda calamidad cercana, y sin embargo, ajena" (Pág. 44); "El enfermero auscultó a Moisés que se reía de las cosquillas. Parecía escuchar dentro de esa caja cosas asombrosas, pues su cara se iba retorciendo, como si le hubieran metido dentro de la boca un limón ácido" (Pág. 45). Los personajes de RIBEYRO viven en la adversidad econó-



nica, sometidos a fuerzas sociales ciegas, en el azar de la existencia, son implacables ante la dureza del contexto, y sus respuestas son instintivas y viscerales, casi primarias, las pequeñas ilusiones, las desgarradas esperanzas, se frustran inevitablemente.

Detengámonos por unos instantes, y hagamos la pregunta de recapitulación, ¿Qué es el cuento para RIBEYRO? Ante todo según su definición, el cuento es un fragmento de la vida, en todo caso un breve momento. Reduciendo mucho más todavía, diríamos que es el momento culminante donde el personaje toma una decisión. Esta concepción del cuento como fragmento se diferencia del cuento como síntesis, que en una etapa posterior RIBEYRO utilizará. Por el momento, nuestro autor, reaccionando contra la larga tradición del cuento truculento, el cuento modernista, el cuento indigenista, se propone descargar al género de los elementos adjetivos, circunscribiéndolo a su mínima expresión: escasos personajes, acontecimientos pequeños, ambientes anónimos, fraseo económico, sin sensualidades ni imágenes bruscas, y un desenlace insinuado. No es el cuento vital, no es el cuento lírico, es el tipo de cuento como instrumento objetivo, como indagación individual, en la que el lector se acerca a la conciencia de un sujeto, está frente a sus emociones, observa sus incertidumbres, siente sus inclinaciones perversas, y entre las asociaciones del presente al pasado, van deslizándose símbolos o correlatos objetivos, (Lutching, 1971, Pág. 174 y siguientes).

Quando el personaje es conciente de la situación, se produce el momento culminante o desenlace, que varía de acuerdo a las circunstancias. Examinemos algunos momentos culminantes. En "Interios L", el colchonero Padrón insinúa a su hija que vuelva a buscar a su seductor, pues ello le reportará dinero infame. "Paulina se volvió a él bruscamente, con las mejillas abrasadas por el calor de los carbones y lo miró un instante con fijeza. Luego regresó la vista hacia la cocina, sopló hasta avivar la llama y replicó pausadamente. -Lo pensaré-" (Pág. 27). El símbolo de los carbones es idéntico a fuego, a llama, a iluminación, a lucidez. La reacción de Paulina, luego de la conciencia de los hechos, es reavivar la llama, incentivar el fuego, indicando su decisión de volver a buscar a su seductor Domingo. El lector debe suponer que ese encuen-



tro inevitable se realizará. En el cuento "En la comisaría", Martín, - un peleador callejero, que en los puños tiene escrito toda su historia, está en la comisaría por no pagar una cerveza, el comisario le ofrece la oportunidad de darle su merecido a un panadero que había pateado a su esposa. Luego de una indecisión, se decide a pelear porque su novia lo espera para ir a la playa. Martín vapulea al panadero. Ya en la calle: "Adoptando un ligero trote, comenzó a enfilear 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 casi 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" (Pág. 59). Aquí, el momento culminante, es el mirar en los puños las cicatrices (símbolo), la reacción de esconderlos en los bolsillos, con la conciencia de la violencia, de la violencia estúpida contra el panadero. Por último, "Junta de acreedores", el único cuento con personajes de la pequeña burguesía, RIBEYRO desarrolla el tema de la quiebra económica del comerciante Roberto Delmar, en el momento culminante, entiende que este hecho significa: "Era la quiebra del negocio, la quiebra del hogar, la quiebra de la conciencia, la quiebra de la dignidad. Era quizás la quiebra de su propia naturaleza humana" (Pág. 96). Don Roberto pasea por el malecón, allí su decisión de suicidio frente al mar, es un acto fallido.



CAPITULO IV

Hacia 1958, estando en Lima, Julio Ramón RIBEYRO publica su segundo libro: "Cuentos de circunstancias". El volumen contiene once cuentos, según la siguiente cronología: tres fechados en 1952 y redactados en Lima; tres fechados en 1953 y redactados en Madrid, dos fechados en 1955 y redactados en París; uno fechado en 1956 y redactado en Munich; uno - fechado en 1957 y redactado en Amberes; finalmente "El banquete" fecha do en 1958 y redactado en Lima. Evidentemente el conjunto carece de u nidad, hay diferencias de calidad, de tema, de personajes, incluso de i ntencionalidad, por ello se las ha agrupado bajo el genérico rubro de la circunstancialidad. No queremos por el momento referirnos a sus c uentos fantásticos -"La insignia", "Doblaje", "La molicie"- tampoco a los desarrollados en torno a la pequeña burguesía o los nuevos ricos - "La botella de chicha", "El banquete", los evocativos "Páginas de un d iario", "Los eucaliptos", "Scorpio"- sino aquellos que transcurren sim bólicamente en la calle Enrique Palacios, los cuentos de los callejones, rancherías, los llamados de tendencia populista, una de las estaciones en la vasta obra de RIBEYRO. ¿Qué decir de "Los merengues"? ¿"Explica ciones a un cabo de servicio" añaden algo más a lo ya mencionado? ¿Y - "El tonel de aceite"? Ante todo constatamos que este tipo de cuentos van ocupando menos espacio en las inquietudes de nuestro autor: tres de



un conjunto de once. Al igual que en "Los gallinazos sin plumas", los cuentos están centrados en la economía de la pobreza, y las distintas reacciones que genera la ausencia del dinero, de alguna manera parece decirnos RIBEYRO, en aquellos grupos donde se da la vida elemental, los individuos sueñan, tienen ilusiones donde satisfacen sus deseos. La realidad, sin embargo, dura y cortante derriba toda ilusión y toda esperanza, la convierte en frustración. Así por ejemplo, el niño no obtendrá el merengue anhelado, no obstante disponer el dinero. Pablo Saldaña se enreda en sus sueños de formar una inalcanzable empresa, confundiendo fantasía con realidad. Por último, en "El tonel de aceite", un individuo que huye de la policía, no cumplirá su deseo de salvarse. Desde el punto de vista de la técnica del cuento, hay variaciones, si bien es cierto "Explicaciones a un cabo de servicio", reitera la modalidad de su primer libro (un personaje que espera, las oscilaciones al pasado y presente, dirigidas al momento culminante), en los dos restantes encuentra su fórmula característica. Entre otros ajustes, el recuerdo se reduce al máximo, entonces la zona del presente gana en amplitud, aparecen los diálogos funcionales, las referencias al ambiente son las estrictamente necesarias. En su esquema se concilian las unidades de tiempo, lugar y acción, y el cuento sigue siendo un fragmento de la realidad. Con el hallazgo de esta técnica objetiva, RIBEYRO ha encontrado su mejor receptáculo, a partir de aquí no hará más que perfeccionar el recurso, por ejemplo, volviéndolo más sutil, aprovechando mejor el silencio, dominando la significación más que el significante.

Veamos como se construye "Los merengues". Perico se levanta del colchón, espía a su madre que sale a la calle, y cuando está solo se avanza al horno donde ha escondido el dinero que sistemáticamente ha robado, y asombrado cuenta veinte soles. Por el camino a la pastelería, va pensando que invertirá todo su capital en los preciosos merengues blancos, puros, vaporosos-, un verdadero símbolo de su ilusión. Recuerda las escenas amargas, las veces que se había parado ante los escaparates admirando los dulces, y las injurias del dueño de la tienda. Ahora, con sus soles en la mano, radiante de autoridad, y con expresión de triunfo reclama: veinte soles de merengues. El dependiente no le cree. Los clientes a su alrededor, lo miran intrigados, un rapaz de esa cala-



ña comprar tan empalagosa golosina en tamaña proporción. Después de va-
rios intentos, Perico se siente observado con benevolencia, y comprende
que por razones que no alcanza a explicarse, estaba pidiendo casi un fa-
vor. "¡Deme, pues, veinte soles de merengue!", dice. El empleado se
inclinó por encima del mostrador y le dio el cocacho de costumbre. El
niño sale furioso de la panadería. Con el dinero apretado entre los de-
dos y los ojos húmedos, llegó a los barrancos. Sentándose en lo alto
del acantilado, contempló la playa, y fue arrojando las monedas una a
una, haciéndola tintinear sobre las piedras, "Al hacerlo iba pensando -
que esas monedas nada valían en sus manos, y en ese día cercano en que,
grande ya y terrible, cortaría la cabeza de todos los hombres gordos, -
de todos los mucamos de las pastelerías y hasta los pelícanos que graz-
naban indiferentes a su alrededor." (Pág. 180). Es necesario anotar que
los cuentos populistas del primer y segundo libro de RIBEYRO reiteran -
un mismo modelo de lengua o habla, visible sobre todo en el diálogo: es
estrictamente literario. El realismo de nuestro autor está en el tipo
de problema, en la fidelidad psicológica, en la verosimilitud del perso-
naje, pero el lenguaje es un standard literario. Por ejemplo en "El to-
nel de aceite", la vieja Dorotea increpa a su sobrino; "-¡Calla, deslen-
guado! ¡Pueden oírte en el rancho de Pedro Limayta!- y bajando la voz,
hasta hacerla sibilante, añadió: -¡¿dónde quieres que te esconda, peda-
zo de mugre? Ya sabes que si te encuentran aquí, la que va a pagar to-
do 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 solo
por dos vacas!- la tía Dorotea dio un paso hacia él, un paso mecánico,
como el de un muñeco de madera -¡debes irte de aquí! ¡No debes dejar u-
na sola huella! Entiéndetelas tú, y si te pescan, cuidado con decir -
que auduviste rondando por acá- Te daré una barra de pan, y date por -
bien servido. ¡Anda, levántate! La noche se ha vencido". En "Explica-
ciones a un cabo de servicio", el locuaz Pablo Saldaña dirá al guardia;
"Un momento, ¿dónde estamos? ¿Esta no es la avenida Abancay? ¡Magnífi-
co ... Buenc, como le decía, ¡socios! Pero socios de a verdad ... Fue
entonces cuando nos dirigimos a Lince, a la píoanjería de que le hablé.
Era necesario planear bien el negocio, en todos sus detalles, ¿ah? Na-
da mejor para eso que una buena enramada, que unos tamales, que unas bo-
tellitas de vino Tacama ... Ah, ¡si viera usted el plano que le hice



de la oficina! Lo dibujé sobre una sevilleta ... pero eso fue después ... Lo cierto es que Simón y yo llegamos a la conclusión de que necesitábamos un millón de soles ... ¿Qué? ¿Le parece mucho? No haga usted muecas ... Para mí, para Simón, un millón de soles es una bicocoa". .. (Pág. 146).

La misma prosa de RIBEYRO, si bien objetiva, con frases largas y las más de las veces cortas, tiene un rasgo peculiar: su carencia de sensorialidad. No tiene imágenes, las referencias auditivas, visuales, u olfativas, son las estrictamente necesarias; "Había oscurecido, un olor a mar saturaba el ambiente. Don Roberto pensó en el malecón. Había un barandal ondulante, una hilera de faroles amarillos, un mar oscuro que batía incesantemente la base del barranco" (Pág. 98). "En la semioscuridad de la cocina, iluminada tan solo por los carbones rojos que ardían bajo la parrilla, la vieja Dorotea y su sobrino Pascual se miraban silenciosamente" (Pág. 183). "Desde el fondo llegaba una discusión sobre fútbol. En el mostrador dos hombres reían bebiendo cerveza. El ruido de los dados, el estrepito de los brindis ..." (Pág. 75). "Ya las fogatas de la orilla habían desaparecido y las barcas de los otros pescadores apenas se divisaban en lontananza, pálidamente iluminadas por sus faroles de aceite" (Pág. 31). En cambio, las alusiones psicológicas, el estado de ánimo del personaje, la intimidad sentimental, es mucho más detallada, con variantes al pasado, reacciones ante lo inmediato, e incertidumbre del futuro. Veamos el cuento "El primer paso", Danilo espera en un bar a Panchito, un delincuente de bajo vuelo, quien lo conducirá a una empresa más vasta, de riesgos mayores, con víctimas numerosas y anónimas. Es el primer paso hacia el margen de la sociedad, hacia el mundo del pequeño crimen. Danilo recuerda "con el ojo clavado en el reloj de péndulo y el espíritu torturado por la espera" (Pág. 75), cómo Panchito lo había acosado día y noche, "hasta liquidar todos sus escrúpulos" (Pág. 75). El estaba acostumbrado a salir disparado de los taxis para no pagar, echarse un paquete mantequilla al bolsillo en la pulpería, pues "Perjudicar al prójimo a base de astucia jamás le había producido el menor remordimiento" (Pág. 75). Observa el bar, y solamente hay empleados, "alargando con una alegría un poco pueril las delicias de su noche de sábado" (Pág. 75) "El ruido de los dados, el estré



pito del brindis, creaban una atmósfera un poco agitada pero burguesa - en el fondo y tolerable" (Pág. 76). "Danilo se sintió bien allí, amparado por esa pacífica compañía, cuya sola preocupación en ese momento era el temor de pagar la cuenta o la angustia que su equipo descendiera de categoría" (Pág. 76). La perspectiva de una nueva vida le hace pensar, "El también podría al fin quitarse ese espantoso terno verde. La falta de ropa le había causado siempre sinsabores. Fiestas a la que no pudo ir, muchachas a las que jamás volvió a ver, porque mientras él les hablaba, ellas no desprendían la mirada del mugriento cuello de su camisa. Todas esas miserias iban a terminar aquella noche" (Pág. 76). "La aventura en sí misma, con todos los peligros imprevisibles que entrañaba, le producía una suerte de obsesión" (Pág. 76). Un dado escapándose del cubilete rodó bajo su mesa, lo recogió, y miró un as, "Inmediatamente interpretó el incidente como un buen augurio" (Pág. 77). "Ese as caído milagrosamente a su pies era más que un signo de aliento: era la complicidad del azar" (Pág. 77). Ahora vuelve a mirar a los empleados, y siente que "Sus hábitos moderados, su alegría mediocre y hebdomadaria, comenzaban a producirle irritación. En el fondo los despreciaba porque carecían de espíritu de revuelta, porque se habían habituado a los horarios fijos y a las vacaciones reglamentadas" (Pág. 77). Así, de este modo, RIBEYRO va diseñando la psicología del personaje, sus enigmas, proyecciones, sensaciones, siempre en función del momento culminante. Si intentáramos dividir estas sensaciones entre positivas y negativas, entre eros y ténatos, evidentemente la balanza se inclina por el malestar, el sinsabor, la depresión, la desesperanza, la frustración.

La técnicas de interiorización psicológica utilizada por RIBEYRO en sus cuentos populistas, tal como las hemos analizado, parten del supuesto, de la voluntad del autor de solidarizarse con las clases más bajas de la sociedad urbana. Pero la solidaridad no significa de ningún modo conformismo, aceptación plena, aquiescencia por sí y en sí. No. RIBEYRO es un realista despiadado, crítico urticante, un observador de infortunios, un racionalista que en el fondo, justifica y comprende las caídas de sus personajes, sus humillaciones, las impotencias de la carencia del dinero, la violencia de la pobreza. Solamente que entre el narrador y lo narrado, hay una actitud que enfría las situaciones, que



los aleja de la simpatía, que los disuelve en la niebla de la objetividad. Hay un escritor imperturbable, diestro en el recurso literario, - que no hace ninguna concesión estética. Ha descubierto una formulación del cuento y la emplea con rigor, profundidad, equilibrio y perfección. Sin embargo, surge la pregunta, ¿RIBEYRO ha representado satisfactoriamente, el margen de la técnica, a las clases económicamente débiles? En otras palabras, ¿nuestro autor ha sido fiel a la realidad de los oprimidos?. Creemos que en la visión populista de RIBEYRO hay limitaciones significativas. Ya un crítico observó refiriéndose precisamente a sus dos primeros libros, "La técnica que emplea en estos cuentos no es la más apropiada para dar una visión total de la realidad. Aun aceptando que ella obedezca a las exigencias de los personajes. Los personajes que RIBEYRO nos presenta, son, en efecto hombres que están al margen de la producción social. Sus actividades económicas se desarrollan en forma individual y solitaria. Los agobia el trabajo embrutecedor de sus oficios, la miseria y el desamparo. Los mueven oscuros temores, - sueños insatisfechos, anhelos inalcanzables. Son seres contemplativos, pacientes, fatalistas. No tienen confianza y seguridad en nada. Más que vivir en el mundo, viven dentro de 'mundo' interior. 'Como un escarabajo', se encogen y se enroscan dolorosamente sobre sí mismos". (Barquero J, 1962). En todo caso, debemos partir de un techo empírico evidente, nuestro escritor testimonia el mundo del corralón, del callejón, y sus típicos representantes, la sirvienta, el colchonero, la lavandera, el obrero de la construcción civil, el guapo de barrio, el criollo compadrito, y el pequeño lumpen. Y ese mundo pertenecía a la calle Enrique Palacios, simbólicamente la calle colateral de las gentes pobres. RIBEYRO todavía participa de la visión de la urbe post-colonial, con sus resabios aristocráticos, en donde coexisten a escasos metros de distancia, los burgueses del palacete y el chalet, la clase media en las quintas, y los estamentos bajos de los corralones. La ciudad no ha alcanzado la complejidad y el desarrollo industrial masificado, lo cual supone la creación de suburbios, zonas residenciales, barrios proletarios, urbanizaciones emergentes. En la mentalidad de nuestro autor, los personajes realizan sus actividades económicas en forma solitaria, son artesanos individuales. Los hombres están excluidos de su contexto natural, es como si RIBEYRO, utilizando el microscopio analizara casos, y -



en este examen implacable, como el entomólogo, los separa de sus congéneres, y los singulariza en un instante de sus vidas. En la realidad social, probablemente las anécdotas de sus cuentos son auténticas, verídicas, han ocurrido, se originan a partir de un hecho real. Aclaro que la veracidad del relato no está en discusión, lo que estamos cuestionando es el carácter externo de la visión, su mirada de forastero, en todo caso, su desconocimiento de la compleja psicología popular. Tomemos "La tela de araña", María, la sirvienta asediada por el hijo del patrón, como ya se ha apuntado, posee una interioridad muy rica, y la gama de sus percepciones son bastantes agudas: "tuvo un extraño sentimiento de libertad", "las cosas se volvían repentinamente bellas". Al escaparse, ya en el taxi, con Justa a su lado, "permaneció muda y absorta, embriagada por la aventura". Cuando piensa en doña Gertrudis y la cara que pondrá al saber su fuga, María "se deleitó con esta idea, como de una broma que su antigua patrona nunca le perdonaría". En el cuarto donde espera, "su rostro redondo como una calabaza apareció ligeramente rosado en el espejo. Era la emoción sin duda". Cuando recuerda a Raúl, el hijo de la patrona, tiene esta sensación, "le pareció como una especie de araña enorme, con sus largas piernas y su siniestra manera de acecharla en los rincones". Empieza a sacar sus ropas en la cama, "Sus vestidos estaban arrugados y además oían a cosas viejas, a días que ella no quería recordar". Las citas pueden continuar infinitamente, y cada una de ella trasluce matices de emociones, diversos tonos de la sensibilidad, difuminamientos de las excitaciones, sombras de estremecimientos, que indudablemente una muchacha de servicio puede sentir. Lo extraño y curioso es la conciencia nítida que el personaje tiene sobre ellas, y es más: está habituada a la introspección, y se observa que su psicología es recargada. Lo cual resulta ilógico, si por antecedentes sabemos que es provinciana, y la vida fuera de la ciudad normalmente es primaria, exterior, y el sentido del mundo original es la coexistencia con otras personas y la naturaleza. De igual modo, trabajadores de construcción, delincuentes intonsos, aun en la urbe incipientemente desarrollada, por educación y actitud vital, rebosan de vida externa, en otras palabras, existir es sinónimo de actividad bullante, el instinto se ha forjado en la acción y la vida comunitaria. En el fondo, uno tiene la impresión que RIBEYRO, entre 1955 y 1958, tantea el lado pobre de



la ciudad, apenas descubierto por Díez Canseco, Salazar Bondy y Congra-
ins, y va añadiendo sus peculiaridades: seres anónimos, retazos de bio-
grafías, historias cotidianas de la frustración. Nuestro autor tiene
la suficiente valentía para acercarse al mundo periférico que conoce -
tangencialmente, y trata de ensayar, experimentar, adaptar sus mejores
recursos literarios, bajo el parapeto de un humanismo comprensivo, y al
mismo tiempo corrosivo. En este proceso de aprendizaje, tal vez distor-
sione a sus personajes, quizás no tenga toda la eficacia en la compren-
sión de lo popular, es posible que patetize demasiado, pero en todo ca-
so, su gesto tiene la capacidad de ayudarnos comprender una porción de
la realidad y una compleja sociedad marcada por hondas contradicciones
sociales.



C A P Í T U L O V

Según hemos visto, la visión de RIBEYRO tiene un aspecto populista, caracterizado por la descripción objetiva, tal como la vio, de callejones y corralones por el lado de la calle de Enrique Palacios. La segunda incursión la realiza por el otro extremo de su arcadía urbana, las calles de los chalets y palacetes, es decir, por el lado de la gente pudiente, la aristocracia del primer tercio de siglo, la oligarquía criolla y sus fastos. ¿Cómo aparece ella en la aguda óptica ribeyriana? Ante todo una pequeña digresión biográfica, visible en su narrativa, - nuestro autor tanto por el lado paterno como materno pertenece a una rica tradición familiar, "Un tatarabuelo suyo fue Rector de San Marcos, - Vicepresidente de la República y Presidente de la Corte Suprema de Justicia. Un bisabuelo suyo fue Rector de San Marcos, Presidente de la Corte Suprema y autor del primer tratado de derecho internacional escrito en el Perú" (Lévano, 1965). De alguna manera, RIBEYRO niño vivió y absorbió lejanamente esta atmósfera de tíos y parientes de la aristocracia republicana, y ella está presente en el conjunto de su obra, constituyendo la base central de su concepción. El cuerpo vivo de sus ideas, la raíz de sus sensaciones y el universo de su imaginación, provienen de esta experiencia. Y aparece nítida y efervescente, en su tercera -



obra Crónica de San Gabriel (Editorial Universitaria, Chile, 1969), al parecer, basada en un viaje hecho por el autor en su adolescencia a la hacienda Tulpo, en la sierra norte del departamento de La Libertad.

La novela fue redactada en Munich hacia 1956, y corregida en Lima, antes de ser publicada en 1960. Contiene 24 capítulos, fijados de acuerdo a un orden cronológico ascendente (no hay relatos, ni monólogos interiores, ni elipsis temporales), los sucesos se expanden y convergen - como los hilos de una red, sin ser rigurosamente lineal (Oviedo, 1961). El protagonista, Lucho, un limeño de dieciséis años, durante un corto lapso que coincide con el término de la Segunda Guerra Mundial, narra su aventura en la hacienda San Gabriel desde una triple perspectiva: la del protagonista, la del observador, y la del testigo (Banchero, 1973). Es decir, Lucho buscará la objetividad hasta donde es posible, en otros casos impone detalles que le interesa, y finalmente, para dar coherencia a su relato, interpreta el sentido del orden social que le rodea, naturalmente sin perder su condición de hombre de reflejos urbanos, desde su situación de forastero, y con las audacias que suelen asumir los adolescentes. Hay equilibrios, entre por un lado, la naturaleza a través de valles, montes escarpados, lluvias abundantes, campos de alfalfa, variados animales, y la predilección por acentuar rasgos y la psicología de los personajes de la hacienda. Desde el punto de vista de los acontecimientos, la novela tiene tres niveles. En el primer nivel, la índole foránea del narrador, acarrea su desubicación en el paisaje y en el ámbito familiar. "Nada limitaba mis movimientos, a no ser la línea del horizonte. En San Gabriel vivía derramado, extrañamente confundido con la dimensión de la tierra. Cada tarde, al regresar de mis andanzas, debía hacer un esfuerzo para reconstruirme en torno a mi conciencia, pero no podía evitar que muchas de mis pisadas, de mis hallazgos, quedarán allí, perdidos en el campo, sin haber sido rescatados por mi memoria" (Pág. 21). También descubre las intrincadas pasiones y rivalidades, "Lo que yo tomaba por libre francachela y amor al desorden, eran los signos de una tensión doméstica secreta y renovada. Las relaciones de persona a persona estaban determinadas por mil pequeños detalles inaprehensibles. Bastaba con reír con una para perder la confianza de otra. Un gesto, una palabra, ponían al microcosmo en revolución" (Pág.



34). A medida que vamos adentrándonos en la lectura, Lucho es conciente de una doble realidad, la que Escobar ha llamado aparente (la hacienda organiza la propiedad e ideales del grupo familiar, y este funcionamiento es producto de la cooperación entre parientes, inspirados en la salud y bienestar común) y la que subyace tras ellos (la vida en la hacienda está llena de trampas, de traiciones, de apetitos, de anhelos difícilmente contenidos a la espera de una oportunidad). Apenas en los primeros capítulos, asistimos a los desvaríos de Jacinto, la violencia sexual de Felipe es rutinaria, nadie se asombra de los hijos ilegítimos de Leonardo, ni de las tendencias perversas de Leticia, o las venganzas del contador y su mujer la gringa, o las aprehensiones de Alfredo. Y es que: "Mi tío Leonardo había convertido la hacienda en un albergue público y la vida rural en una feria perpetua" (Pág. 21). "hay muchas cosas que tú tienes que saber. Para tí seremos un poco salvajes. San Gabriel no es una casa como tú crees, ni un pueblo. Es una selva" (Pág. 23). "¡Qué sé yo! Aquí el pez más grande se come al chico. Los débiles no tienen derecho a vivir" (Pág. 26).

En el segundo nivel encontramos los elementos materiales que sustentan la hacienda pero constituyen el área marginal: vasallos, peones, sirvientes y trabajadores mineros. El núcleo de San Gabriel es el tradicional grupo blanco, superpuesto a los indígenas, con sus privilegios y exacciones. Ambos polos del sistema permanecen imantados, trabados a una misma realidad, pero opuestos entre sí por circunstancias de raza, poder y costumbres. "Yo sentía, entonces, que jamás los podría comprender ni ellos tampoco a mí. No sólo era el idioma y las costumbres lo que nos separaba, sino cientos de años de cultura. Y era algo más: mi situación aparente de patrón. Yo formaba parte de los señores de la hacienda y si bien por el momento no les hacía daño, su instinto les advertía que algún día, barbado ya e investido de poder, me convertiría fácilmente en su opresor. Esto no era cierto, pero era posible, y bastaba esta posibilidad para mantener entre nosotros un estado constante de guerra fría" (Pág. 72). El poder blanco, en buena cuenta, no es solamente hegemonía económica, sino también alcurnia, exclusividad social, impunidad judicial, compadrazgos políticos, alianzas vecinales, y dominación regional. De este modo, el testimonio de Lucho, incorporando al



elemento marginal, alcanza resonancias más profundas. En el capítulo VII se captura a un indio sordomudo, acusado del asesinato del ingeniero Gonzáles, "La justicia se administraba en la sierra genéricamente. Los individuos no interesaban. Se presumía que un indio había matado al viajero y era necesario conducir a Santiago, no importaba cuál. Los guardias eran mestizos con autoridad y odiaban a los comuneros que eran indios sin mandato, así como temían a los blancos que eran señores con poder" (Pág. 62). En el capítulo IX y X se cuenta la aventura minera, "La mina era pequeña y en ella trabajaba una cuarentena de obreros, todos indígenas de la región. Los métodos de trabajo eran rudimentarios y el mineral se extraía a golpe de barreta. No había estatutos ni horarios de ningún género. Cuando el sordo se despertaba jalaba una cuerda que pendía en su cabecera y una campana resonaba en el exterior. Al cuarto de hora salía para visitar si los peones estaban listos. A los retrasados se contentaba con insultarlos o con amenazarlos con no pagarles su jornal. Por la tarde el trabajo se suspendía según el estado del tiempo o, lo que era más imprevisible, el humor del capataz" (Pág. 71, 72). En los capítulos XIII y XIV, la pequeña revuelta, los mineros se sublevan, "Era una confusión de sombreros, de ponchos, de botas que rasgaban el aire, de aullidos, de estortores. Algunos indios estaban armados con garrotes. Reynaldo blandía la trancaca de una puerta. Con el rabillo del ojo vi que Felipe, liberado del costal, la frente ensangrentada, estrellaba sus puños en la cabeza de Molina, mientras una india lo tiraba del cuello. Cuando pude cerrar la puerta el combate proseguía. Sus resultados eran inciertos. Jacinto luchaba a brazo partido con un peón. Tía Ema corría de un lado para otro, dando un golpe por aquí, un arañón por allá. Leticia, refugiada bajo un umbral, mordiéndose los labios, presenciaba la riña, y a veces avanzaba un pie hacia adelante como si se aprestara a huir o intervenir" (Pág. 100). No obstante las intrigas y la sordidez en que se debaten los miembros de la hacienda, frente al peligro de los marginales, se mantendrán solidarios, compactos, como si solamente los uniera el miedo a los indígenas. Hay un temor que los embarga, remarcado por el protagonista. "Yo me quedé un rato contemplando por la rendija el ojo del delincuente. Era un ojo irritado y terrible que me llenó de estupor, porque me pareció que por él miraba, no una persona, sino una



multitud de gente desesperada" (Pág. 61). "Yo no aprobaba esa sublevación, pero era capaz de comprenderla. En ella había algo de desesperado, de heroico y al mismo tiempo de necesario. Lo que más me extrañaba era que no se hubiera producido antes" (Pág. 102). "Jacierto me hablaba de un levantamiento ocurrido hacía tres años en una hacienda vecina, en el cual el administrador y su familia fueron masacrados. -Cada cierto tiempo pasa esto decía-. Hoy por aquí, mañana por allá ... Felizmente nunca se ponen de acuerdo porque entonces no quedará un solo hombre con barba por estos lugares" (Pág. 103). En otras palabras, en el núcleo de San Gabriel circula un fantasma, y sus habitantes parecen apercigollados a una rutina festiva, a una francachela inacabable pero temerosa, encerrados en sus predios, ensombrecidos en sus disputas familiares, giran desesperados en torno a sí mismos, buscando la salida.

El tercer nivel es la abstracción de los dos anteriores, y constituye su interpretación: en San Gabriel asistimos al derrumbamiento de un sistema económico, al deterioro de una organización familiar, al envilecimiento de un código de conducta y un estilo de vida. ¿Y qué es este orden social así descrito? A lo largo de la novela, RIBEYRO lo menciona subrepticamente, "Muchas generaciones de terratenientes debían haberse sucedido bajo este techo. Leonardo era sólo el epígono de una vieja casta. Había en su gravedad, en sus modales, algo del gran señor sobreviviente y desesperado" (Pág. 80). "Pensaba que en la sierra los señores vivían bien, con frivolidad y abundancia, y que lo único que los perdía eran los vicios de unos, la pereza de otros, la negligencia de algunos y la ambición de la mayoría" (Pág. 86). "Si bien su sólida fortuna (del padre de Tuset) no necesitaban socorro alguno, él no dejaba de sentirse, en el fondo, un encomendero enriquecido, de modo que el parentesco político con Leonardo, pequeño agricultor, dejaba recaer sobre él esa aureola de aristocracia que se desprende siempre de la posesión de la tierra" (Pág. 123). "Imaginó que debía haber otros valles como San Gabriel con sus señores y vasallos, sus sediciones y sus orgías, sus cotos de caza, sus locos encerrados en la torre" (Pág. 148). Obsérvese los términos empleados, aristocracia, terratenientes, vieja casta y señores, en realidad no son más que las variantes de un mismo fenómeno: "la erosión de un régimen patriarcal y agrario", según Escobar, y "



según otros autores, "la decadencia del mundo feudal" (Barquero, 1952). No es la pintura del feudalismo en su conjunto, tal como más tarde lo hará José María Arguedas, sino de un tipo de hacendado medio, enmarcado en la serranía norte, poseedor de un caserón colonial, diez hectáreas cultivadas de papas, un bosque de eucaliptos, una artesanía más de tungateno, en medio de los hábitos del poder señorial de la región, y que en buena cuenta, constituye un aspecto de la fracción agraria de la oligarquía peruana. De acuerdo con Liana Barquero, el reino feudal de la hacienda tiene un carácter cerrado, el vértice del sistema es el núcleo familiar, pero ella vive aislada y sus miembros desgarrados, desde el punto de vista geográfico, emocional y afectivo. En el fondo, lo que se ha roto definitivamente es el lazo con la tierra, todos son transfugas, ninguno tiene pasión por el campo, y la única realidad posible es la locura o la evasión. La idea de tiempo entendida en su dimensión de futuro no existe en la novela, pues en San Gabriel no hay porvenir, no hay destino. Sus habitantes viven en un presente inmutable que es el de la descomposición. Por ello, cuando el protagonista Lucho, en el último capítulo, logra desembarazarse de la hacienda, ya de vuelta a Lima en un camión, no piensa otra cosa que en el mar. Con toda su incertidumbre, el mar es el símbolo de un mundo abierto e ilimitado, es de algún modo la recuperación de la esperanza, el instalarse otra vez en la historia y en las posibilidades de nuevas aventuras.



C A P Í T U L O VI

En lo fundamental, la sensibilidad y la imaginación de Julio Ramón RIBEYRO provienen de los palacetes y chalets. Es el mundo de su infancia perdida, la tradición familiar, el lustre nobiliario. La proyecta hacia los callejones y corralones, realizando una suerte de tendencia populista, uno de cuyos ingredientes es el humanismo que aspira a comprender a las clases más pobres de la sociedad urbana. Sin embargo, también discurre por el lado de las capas medias, constituyendo su tercera incursión narrativa, y su mejor exploración de la realidad peruana. El grueso de su obra se realiza en esta zona, allí se concentra la mayor parte de sus cuentos, y por lo tanto, alcanza su más pleno desarrollo. Ya en su primer libro "Los gallinazos sin plumas" aparecía un relato dentro de esta tendencia: "Junta de acreedores". Notábamos que en su segundo libro "Cuentos de circunstancias" aumentaba, por ejemplo, consignamos: "La botella de chicha", "Página de un diario", "Los eucaliptos" y "Scorpio". En su tercer libro de cuentos (cuarto en su producción literaria), "Las botellas y los hombres", publicado en 1964, ya estamos instalados íntegramente en el ámbito de la pequeña burguesía. Algunos estudiosos lo indicaron: "Pese a la unidad general señalada, puede observarse que RIBEYRO pasa de una inicial preocupación por los ambientes real-



mente proletarizados y los personajes marginados físicamente de la ciudad (la barriada y los obreros de "Los gallinazos sin plumas") al predominio de una observación perspicaz de los dramas de la pequeña burguesía y de la clase media urbana, a veces emergente (las evocaciones miraflores y los empleados en conflicto con su medio de "Las botellas y los hombres") (Oviedo, 1973). "Y es que el mundo más vivido y mejor conocido por RIBEYRO es el de la pequeña burguesía; clase social sin fuerzas, sin ideales propios, sin tradición sin provenir, sujeta a los azares de la guerra entre el proletariado y el capitalismo" (Delgado, 1973).

"La botella y los hombres" contiene diez cuentos: dos escritos en Amberes y fechados en 1957, cuatro redactados en 1958 y ubicados en Berlín y Lima; los restantes cuatro están ejecutados en París y fechados en 1961. ¿Qué podemos decir de este libro? En primer lugar señalamos que las características del cuento populista ribeyriano se trasladan a sus cuentos sobre la pequeña burguesía: conservan las unidades de lugar, tiempo y acción, lo cual hace que se resuelvan en el breve espacio de unas horas; el cuento por definición es un fragmento de la realidad, y más propiamente, el momento culminante en que el personaje define su conciencia y decide algo. En segundo lugar, la tendencia populista supone una interpretación economicista de los callejones, es decir, la gente de los corralones viven instalados en la pobreza, sus conductas alcanzan justificación en la ausencia del dinero, la privación de las satisfacciones primarias, el embrutecimiento de la vida. La cultura de la pobreza es siempre una tentación para este tipo de literatura. Cuando RIBEYRO analiza a la pequeña burguesía, también el sustento economicista es válido, pero no es exclusivo. Así por ejemplo en "Junta de acreedores" de su primer libro "Los gallinazos sin plumas", la dificultad de Roberto Delmar es la quiebra de su negocio, pues no tiene como pagar a sus cinco acreedores. Pero la bancarrota de su pequeña encomienda, significa también "la quiebra del hogar, la quiebra de la conciencia, la quiebra de la dignidad. Era quizá la quiebra de su propia naturaleza humana" (Pág. 96). Es decir, el problema económico acarrea el problema ético, o en todo caso, ambos se superponen. Como dato cu-



rioso añadimos que desde la perspectiva de RIBEYRO, reflexionar sobre la pequeña burguesía es interpretar el género humano, estableciéndose - una sinonimia unilateral, y una instancia sobrevalorativa que marca la ubicación de nuestro escritor. Otro caso importante lo encontramos en "La botella de chicha" de su segundo libro "Cuentos de circunstancias", donde se narra un suceso de hipocresía colectiva. Un joven de buena familia, acosado por la necesidad de dinero, trata de vender una preciosa chicha de veinte años, y para que su familia no se dé cuenta, vierte los recipientes, dejando vinagre en la botella y llevándose la chicha en una pequeña pipa. Cansado de ofrecerla a distintos comerciantes, regresa a su casa sin poderla vender, y se encuentra con la sorpresa que su padre ha sacado "la chicha" y celebra con sus invitados la llegada del hermano. La ceremonia es solemne, al beber éstos el vinagre exclaman: "¡Excelente bebida!", "¿Cómo me dijo? ¿Treinta años guardada?", "¡Es digna de un cardenal!", "¡Yo que soy experto en bebidas, le aseguro don Bonifacio, que como ésta ninguna!" (Pág. 139). La significación gira en torno a la convivencia artificial, la inautenticidad de las relaciones, el respiradero de la conveniencia social, y no en la pobreza, como era característico en sus cuentos de tendencia populista.

RIBEYRO en "Las botellas y los hombres" ratifica estos conceptos: a la miseria económica de la clase media añade la degradación moral, la incapacidad de realización, aquella languidez para sobreponerse a situaciones adversas, la conciencia humillante del fracaso. Así se refleja en "El profesor suplente". Quejándose del alza del costo de vida, un atardecer inesperado, Matías Palomino recibe la visita del Dr. Valencia, quien ha decidido cederle sus horas de profesor de historia en un colegio, dado que: "Es injusto que un hombre de tu calidad, un hombre ilustrado, que ha cursado estudios superiores, tenga que ganarse la vida como cobrador ... No señor, eso no está bien, soy el primero en reconocerlo. Tu puesto está en el magisterio" (Pág. 248). Matías piensa que un hombre de su calidad no podía quedar sepultado en el olvido, después de la cena, desempolva sus viejos textos y ordena a su mujer que nadie le interrumpa. Se amanece. A las diez de la mañana abandona su departamento, la lección inaugural aprendida, por el camino va repasando los párrafos, antes de llegar al colegio se sobrepuso, un reloj del frontis



le indicó que llevaba un adelanto de diez minutos. En un parque se detuvo, sacó un pañuelo y se enjugó la frente, empezó a titubear, vacilante regresa al colegio, frente al muro, la duda lo asalta, los conocimientos se le confunden en la cabeza, "Hacia de Colbert un ministro inglés, la joroba de Marat la colocaba sobre los hombros de Robespierre y Chenier iban a parar a los labios del verdugo Sansón" (Pág. 250). Recorrió las calles adyacentes, se dio de bruces con la tienda de discos, una vidriera reflejó su rostro, alrededor de los ojos descubrió el círculo del terror. Deconcertado, se volvió y quedó contemplando el panorama del parque, el corazón cabeceaba como un pájaro enjaulado. Cuando el portero del colegio reconoció en él el nuevo profesor de historia, Matías le increpa: yo soy cobrador, dice. A partir de ese instante, sucumbe a la desmemoria, tiene la impresión de haber sido objeto de una humillante estafa, supone que algún día se hará millonario por un golpe de azar, su recorrido es sinuoso, al llegar a la quinta, vio a su mujer que lo esperaba en la puerta del departamento, entonces tomó conciencia de su enorme frustración: "-¡Magnífico! ... Todo ha sido magnífico- balbuceó Matías -¡Me aplaudieron!- pero al sentir los brazos de su mujer que lo enlazaba al cuello y al ver en sus ojos, por primera vez, una llama de invencible orgullo, inclinó con violencia la cabeza y se echó desconsoladamente a llorar" (Pág. 251).

Es posible que a partir de esta significación lapidaria, nuestro autor expresa su inconformismo y su rebeldía crítica, de algún modo está en contra de esta realidad que hace a los hombres inválidos. Pone el dedo en la yaga, muestra las cobardías, las ineptitudes, sin caer en el negativismo, protesta a su modo, lanza su denuncia, y es el censor insobornable. RIBEYRO mantiene con sus personajes una relación tajante, sin lugar a dudas los ama, pero con ese amor desaprensivo, hosco, marcando la distancia con el gesto frío, creando la lejanía, el vínculo sin sentimentalismos, ni contemplaciones, como si nos dijera: no podemos perdonarles la vida a estos pobres diablos. Están sumergidos en la mediocridad, la fealdad, la pobreza, el desarraigo, la mezquindad, y al parecer, son viles porque la ruindad es patrimonio de la clase media, es su atributo esencial. Por detrás de ellos, se coloca la circunstancia, la propia realidad, ¿hasta qué punto RIBEYRO condena a la persona? ¿hasta



qué punto condena la circunstancia? No hay línea demarcatoria, no hay línea definida, y sin embargo, los estudiosos de "La palabra del mudo", están de acuerdo en una consigna: RIBEYRO condena la totalidad sin remisión. Veamos como aparece en "Una aventura nocturna". El personaje central es definido de este modo, "Porque Arístides no era solamente la imagen moral del fracaso sino el símbolo físico del abandono: andaba mal trajeado, se afeitaba sin cuidado y olía a comida barata, a fonda de mala muerte" (Pág. 263). Una noche este solitario, contra su costumbre, se echa a andar sin rumbo por las calles de Miraflores, y encuentra un café con terraza, regentada por una mujer gorda. El autor va dejando a lo largo del cuento referencias sexuales encubiertas, "La mujer elevó la vista y lo miró con expresión de moderada complacencia" - (Pág. 264). "La mujer avanzaba hacia él con un andar un poco lerdo al cual no se le podía negar cierta majestad" (Pág. 264). "La mujer regresaba. Además de la cerveza traía una botella de coñac y una copa. -Lo acompañaré- dijo sentándose a su lado -Tengo la costumbre de beber con el último parroquiano" (Pág. 265). "La mujer soplabá el humo con elegancia y lo miraba sonriente. La situación le pareció excitante" (Pág. 265). Oscuramente Arístides se da cuenta, la propietaria del bar hacía avances inquietantes, pero solamente en el momento del crepuscular baile, es consciente de estar realizando uno de sus viejos sueños de solterón pobre: tener una aventura con una mujer. A las dos de la mañana, empezó a sentirse envanecido, hizo preguntas indiscretas, se enteró que vivía sola, le toma de la mano. La patrona dice que es hora de cerrar el bar. Arístides responde en tono imperioso: me quedo. La mujer recoge lentamente los vasos, los ceniceros, las tazas, y luego se dirige a la puerta del fondo: hay que guardar las mesas de la terraza, si las dejamos se las roban. Ante una treintena de mesas, diciendo, es cosa de hombres, Arístides empieza el trabajo, suda a chorros, va y viene, guarda en el interior las sillas, tiene la ilusión de ser el marido cumpliendo sus deberes conyugales, sabe que al final ejercerá sus derechos. Al cabo de media hora dejó limpia la terraza, cansado, exhausto, piensa si tamaño esfuerzo no comprometía su virilidad. Menos mal que el bar estaba a su disposición. Se disponía a entrar, cuando la mujer lo contrató: el macetero, ¿lo vas a dejar a fuera?. Todavía faltaba el macetero. Armándose de coraje, Arístides va hacia el macetero y lo le-





vanta en peso, encorvado por el esfuerzo avanza hacia la puerta, y comprueba que la mujer acababa de cerrarla. Detrás del cristal lo miraba sin abandonar su expresión risueña. Abra, musitó Arístides. La patrona pone un gesto negativo y gracioso, corrió el cerrojo, hizo una atanta reverencia y le volvió la espalda. Arístides alzó el macetero - por encima de la cabeza y lo estrelló contra el suelo, "El ruido de la terracota haciéndose trizas lo hizo volver en sí: en cada añico reconció un pedazo de su ilusión rota. Y tuvo la sensación de una verguenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado" (Pág. 263).

Al parecer, RIBEYRO en "Los hombres y las botellas", aparece duro e implacable. Sus personajes centrales, en los momentos culminantes, se reconocen doblegados y estólidos, de tal modo que el comentarista Abelardo Oquendo, pudo detectar inmediatamente después de la aparición de los cuentos, "Hasta este libro RIBEYRO había mostrado a los pobres seres de su invención humillados en su ineptitud y en su miseria, pero - nunca como ahora tan duramente. Su visión se ennegrece, sin que esto quiera decir por necesidad que es la suya una literatura que progresa hacia lo negativo" (Expreso, 3 de Mayo de 1964). La nota de ennegrecimiento corre paralela a la eficacia, nuestro autor es fulminante por que tiene destreza, y su pericia no es más que la capacidad de comprensión de los problemas de la pequeña burguesía, en otras palabras, RIBEYRO desarrolla variantes psicológicas mucho más ricas, las situaciones conflictivas son más heterogéneas, las anécdotas más depuradas, y la significación ilimitada. Por ejemplo, si dejamos los Arístides y los Matías Palominos, nos acercamos a la burguesía tradicional, las fiestas de Miraflores, el parque Salazar, y los conservadores acantilados, entonces estamos en "La piel de un indio no cuesta caro". Miguel un joven arquitecto, descubre que por defectos de instalación del club su muchacho Pancho ha muerto electrocutado. Debe regresar a Lima a comunicárselo a los padres del chico, y que tomen las decisiones pertinentes. En estas circunstancias, el presidente del club consigue un certificado médico y un parte policial, donde se consigna la muerte de Pancho por deficiencia cardíaca. "Es una infamia", exclama Miguel, y queda atrapado en la duda, está indignado, sus sentimientos le piden-



denunciar, y sin embargo, sucumbe ante el ofrecimiento de un contrato para hacer los planos de un nuevo bar. En el momento culminante, Miguel guarda el cheque (de los directivos del club a la familia de Pancho) en su bolsillo y queda mirando los cerros, para asentir "Del accidente no quedaba ni un solo rastro ni un alambre fuera del lugar, ni siquiera el eco de un grito" (Pág. 226). Miguel en su calidad de arribista, tiene conciencia de la situación anómala, vacila sentimentalmente por unos segundos, y aprovecha la ocasión en su beneficio, acepta la cura de la realidad, esa capacidad que tienen los grupos sociales para reincorporar al orden a sus elementos. De otro lado, hay problemas como los mostrados en el cuento "Los hombres y las botellas" donde RIBEYRO examina la prosperidad de Luciano, un clubman por excelencia, el perfecto acompañante de los socios viejos y el amanuense de los hijos de éstos. La ropa, la elegancia, su dinero, su poder, Lucía no lo sabe, se debe a que "conocía las debilidades de los socios y era algo así como el agente secreto de sus vicios, el órgano de enlace entre el hampa y el salón" (Pág. 195). Evidentemente, su origen es oscuro, ha transitado por los callejones, conoce la vergüenza de la estrechez, la orfandad de la infancia. Un buen día, Luciano recibe la visita de su padre, una extraña figura, "con la camisa sebosa y la barba mal afeitada. Hombres de esa catadura sólo entraban al club por la puerta falsa, cuando había un caño por desatorar" (Pág. 192) Sus sentimientos son confusos, a las seis de la tarde cuando se vuelven a encontrar, recorren los bares y recreos de la ciudad. Al calor del alcohol, no obstante la sordidez, descubre a su padre: "Su aspecto ambiguo de mercachifle y de reclutador de feria, su ronca voz de guarapero lo habían hecho rápidamente popular y parecía, por momentos, el más antiguo de los clientes" (Pág. 196). Luciano no se cansa de observarlo, cree descubrir en él una elegancia escondida que una vida miserable había recubierto de gestos vulgares. Pero su hallazgo tiene un límite, más allá del cual aparece la desilusión, el regreso a la realidad, y de igual modo como empezó, inesperadamente ambos se insultan por unas referencias de la madre, se desafían a pelear en las calles de la Victoria, de un golpe Luciano deja dormido a su padre. "Tirándolo de las piernas lo arrastró hasta la vereda. Luego volvió a inclinarse para



mirar por última vez esa mandíbula recia, esa ilusión de padre que ja-volvería a repetirse" (Pág. 201). El viejo tópicos de la ausencia paterna, en la literatura nacional, casi siempre se halla ligado a la pobreza, el desamparo social, con RIBEYRO también lo es así, pero además asume la categoría de búsqueda de las raíces terrenales, la necesidad de encontrar legitimidad.

Si seguimos examinando la capacidad de RIBEYRO en el terreno de la pequeña burguesía, nos daremos cuenta que su desenvoltura aumenta cuando enfoca la niñez. "Por las azoteas" es ejemplar en la creación del ambiente poético, del ambiente encantado, pues se refiere a los techos antiguos de la Lima urbana, aquellos lugares de menoscabo, destinado a los que no tienen cabida en el mundo de los bajos. Allí están el niño y su reino de "sillas cojas, colchones despanzurrados, maceteros rajados, cocinas de carbón, muchos otros objetos que llevaban una vida purgativa, a medio camino entre el uso póstumo y el olvido" (Pág. 229). Todo lo dominaba, excepto la zona inexplorada, protegida por altas empalizadas, del otro lado de su vivienda. Durante el verano se lanza a la conquista de ese territorio, y allí encuentra al hombre barbudo, el solitario de la perezosa. Ambas existencias disímiles se juntan, se hacen amigos, divagan contándose historias estrafalarias, celebran las ocurrencias. Pero tienen un enemigo, el sol que acecha, el sol que aplasta, "Mira el sol, es como un ojo... ¿lo ves? Como un ojo irritado. El ojo del infierno" (Pág. 232). "Entonces escucha lo que te voy a decir: el verano es un Dios que no me quiere" (Pág. 233). Pero sueñan juntos, "Eso es, una sombrilla que tenga un gran mástil, como el de la carpa de un circo y que pueda desplegarse desde el suelo, con una soga, como se iza una bandera. Así estaríamos todos para siempre en la sombra. Y no sufriríamos" (Pág. 233). Sin embargo, el sol consume al hombre barbudo, y sabe que no resistirá, cuando vengan las lluvias partirá hacia las tierras frías. Hacia el final del verano, la madre del niño descubre esa maligna relación, y le prohíbe a su hijo subir a los techos. Ahora en el mundo de abajo, el niño se incorpora al colegio y a sus juegos, "Pasaba mañanas interminables en mi pupitre, aprendiendo los nombres de los catorce incas y dibujando el mapa del Perú con mis lápices de cera. Me parecían lejanas las vacaciones, ajenas a mí, co



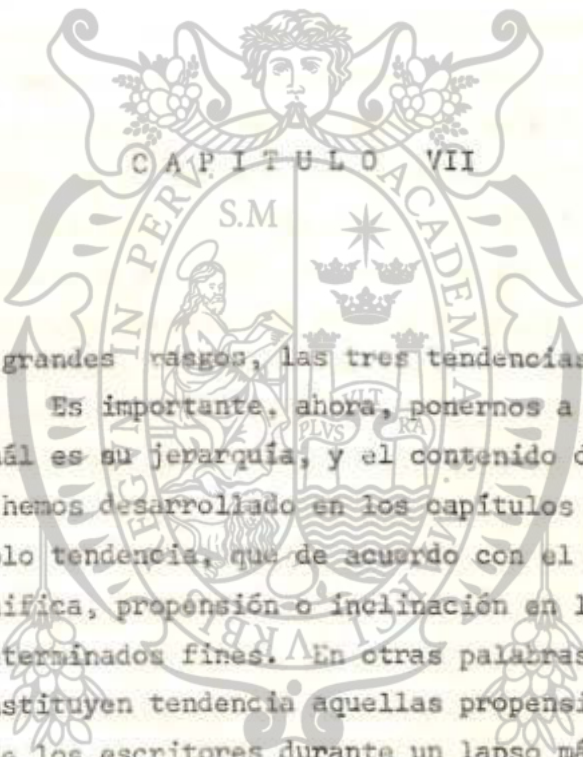
mo leídas en un almanaque viejo" (Pág. 236). Al llegar las primeras lluvias del otoño, se acordó de su amigo, y regresó a la casa, burlando la vigilancia materna subió a los techos. Recorriendo los lugares queridos, tragaluces, barandas, y percheros, se dio cuenta que había llegado demasiado tarde, ya no encontró ningún indicio de la antigua palpitación: aquel hombre estaba muerto. Las posibilidades significativas del cuento son múltiples, el solitario de la perezosa es un marcado, un ser negado en los bajos, un fracasado de la vida, y al mismo tiempo, un enfermo incurable. En ese sentido, tiene las mismas características de Matías Palomino o Arístides, sin embargo, el narrador no es áspero con él, ni le aplica sus comentarios sarcásticos, por el contrario, lo protege a los ojos del niño, lo atempera a través del encantamiento, y lo oculta en el misterio del cuento. La historia es excepcional y rara en RIBEYRO, porque incluso hay brotes de solidaridad y amistad, que naturalmente de acuerdo a nuestro autor deben truncarse. Al llegar a este punto, un tema se impone y es visible en "Por las azoteas": la cosificación de los personajes. El hombre barbudo, dirá al chico, "Yo soy eso, sencillamente, eso y nada más, nunca lo olvides: un trasto" (Pág. 234). Estos seres, de tanto fracasar, se abandonan físicamente, el suyo es un desamparo moral, quisieran ya no tener conciencia, van perdiendo humanidad para convertirse en objetos oscuros: piedra en el camino, silla en el piso, ventana en el muro. No tienen la atracción zoológica como en el universo kafkiano, perdidos en la desmemoria, permanecen inmóviles a punto de reducirse a cacharros.

La aventura de RIBEYRO en "Los hombres y las botellas" continúa con diversos matices expresivos y significativos. Basta añadir, por ejemplo, el miedo visceral a los callejones de Lince, visto desde la óptica del cobrador de "Dirección equivocada", como si quisiera decirnos la pobreza es sórdida, indigna, e insufrible. De igual modo "Vaquita echada" a parece como un documento de la fórmula vacía, pues reúne a cuatro vecinos de la clase media de Tarma: Gandolfo, Bastidas, Cantela, y el ingeniero Manrique. Nuestro autor saca el cuento de la manga, pues la anécdota es mínima, no hay cosa que narrar, por lo tanto, la zona dialogal ocupa el centro del espacio, va creando un discreto clima. Los cuatro individuos conversan frívolamente, están decidiendo un hecho banal, que



la expectativa provinciana ha sobredimensionado: quién debe llamar a Lima para avisarle al Dr. Céspedes de la muerte de su esposa. Pudo haber sido este u otro el pretexto de la reunión, en realidad no interesa como tampoco interesa la significación, todo es banal, pequeño, chato, mediocre. Sin embargo, en el cuento no hay palabra inútil, paradójicamente todo es exacto, eficiente, breve y deslumbrante.





CAPÍTULO VII

Hemos descrito, a grandes rasgos, las tres tendencias en la obra de Julio Ramón RIBEYRO. Es importante, ahora, ponernos a reflexionar sobre su disposición, cuál es su jerarquía, y el contenido de cada una de ellas, aunque algo hemos desarrollado en los capítulos anteriores. Empezamos por el vocablo tendencia, que de acuerdo con el diccionario de la Real Academia significa, propensión o inclinación en los hombres y en las cosas hacia determinados fines. En otras palabras, adecuándolo a la literatura, constituyen tendencia aquellas propensiones que emergen de los productos de los escritores durante un lapso más o menos prolongado de tiempo, y que posibilitan segmentaciones inteligibles en sí mismas. Desde nuestro punto de vista, en la narrativa de RIBEYRO existirían tres tendencias: la afirmación del populismo, la negación del pasado o anti-aristocraticismo, y finalmente el examen de la pequeña burguesía. Ellas no son conductos separados, no evolucionan de la misma manera, no necesariamente aparecen en cada libro, y lo que es más complejo, en algún momento son contradictorias. Como ya ha sido referido, la tradición familiar de nuestro autor, su educación en la burguesía capitalina, ese rescoldo de la república aristocrática, es la tendencia más fuerte, y sin embargo, la menos visible. Son pocos los críticos litera



rios que la distinguen, tal vez porque se halla muy encubierto y a la vez dispersa, o porque no se tenía la suficiente distancia para señalarla. Sea como fuere, en los cuentos y novelas de RIBEYRO, se manifiesta como telón de fondo, vale decir, se le siente, se le intuye, está implícito (cuando está explícito como en "Crónica de San Gabriel" tiene como referente al sistema agrario), y agregaríamos más, es el punto de apoyo de su interpretación. Aclaremos un poco. La tendencia o propensión del cual venimos hablando, la recibe nuestro autor a través de la herencia familiar, y en un momento determinado: la decadencia de la burguesía aristocrática o el ocaso del poder oligárquico como le llama Henry Pease. Desde otro lado, RIBEYRO se ubica literariamente después del indigenismo, y naturalmente recibe su influencia, expresado en la condena al gamonalismo; el repudio a las relaciones serviles, el proceso al sistema de hacienda, y en un plano mayor, la crítica a la república aristocrática que hace posible el funcionamiento del país feudal. En esta línea de trabajo, nuestro autor es anti-aristocrático y niega el pasado, en todo caso, la somete a su feroz sarcasmo, en nombre de la posición racional que ha asumido, justificado por su humanismo, lo cual implica una posición política en el mejor de los sentidos, cuya responsabilidad es dar cuenta del hombre de nuestro tiempo. Pero en el terreno personal, íntimo, al asumir sus ideas literarias, debe entrar en un grave dilema: condenar también su propio pasado familiar, la infancia, los padres, la Lima que se va, aquella del puente, el río, la alameda, y en el lenguaje de nuestro autor, los ranchitos de Santa Cruz, la huaca Juliana, el caserón de la avenida Pardo, los ficus, los callejones, los acantilados y el mar. RIBEYRO es un hombre que ama las formas, el ejercicio de las buenas costumbres, los paseos al borde de la playa, y naturalmente detesta las aglomeraciones, el bullicio de las migraciones provincianas, la insurgencia de los nuevos ricos. Urbano y costeño, pertenece a la larga tradición criolla, cuando ella ha sido desbastada, y recibe una formación universal, en los cánones de la racionalidad, por ello se muestra sin asomos de folclorismos o localismos, y está lejos de las borracheras nacionalistas. En el plano intelectual, su tarea es la de escribir ficciones, bajo el supuesto que escribir es criticar, juzgar sumariamente, teniendo en cuenta las condiciones de pobreza de la realidad peruana. Su vocabulario es la denuncia, la incapacidad de tra



traicionarse a sí mismo, enfrentar sin concesiones las desviaciones morales, las conductas claudicantes, las formas abyectas de la sociedad, las imposturas de la burguesía, derrotar al pasatismo, no importa si de por medio están la familia y los recuerdos infantiles. Hagamos un paréntesis, pues queremos remarcar esta actitud, la manera de concebir la obra literaria y el oficio de escribir, en función de la acusación y el enjuiciamiento de la injusticia, no es patrimonio exclusivo de RIBEYRO, lo observamos también en escritores coctáneos de la década del sesenta, por ejemplo Salazar Bondy en "Lima la horrible" y Vargas Llosa de "La ciudad y los perros", quienes mantienen los mismos presupuestos, al parecer extraídos del existencialismo francés de Sartre, Camus, etc.

Ahora bien. En la práctica de estas ideas RIBEYRO es cauteloso, no enfrenta directamente su dilema: negar su tradición familiar y los recuerdos de la infancia, criticar abiertamente a la burguesía aristocrática de la capital. Por lo menos en su primera etapa, evita la confrontación, escoge el sesgo, la transposición de problemas. Así se deriva de su evolución. De acuerdo a los datos recogidos, nuestro autor hace su ingreso a la literatura publicando cuentos fantásticos, oníricos, kafkianos, en "El Comercio" y la revista "Letras peruanas", hacia principios de la década del cincuenta. Evidentemente está en un periodo de búsqueda, de confusión, de extrañamiento. El primer encuentro consigo mismo, el ajuste de cuentas con la expresión realista, donde aprovecha sus mejores dotes de observador, aparece con "Los gallinazos sin plumas", - 1955, que es un recorrido por el sector pobre de la sociedad. Artesanos, sirvientas, provincianos, son examinados en sus dificultades económicas, a partir de la introspección psicológica, teniendo sus vidas como totalidad, en el momento que dan una decisión. RIBEYRO, pues, no toca su dilema, bordea el tema, lo posterga, y de acuerdo con su compromiso literario, afirma la tendencia populista. En el segundo libro, "Cuentos de circunstancias", 1958, desarrolla el análisis de la pequeña burguesía o vuelve a los relatos populistas. Sin embargo, lateralmente, - tiene dos piezas de la remembranza, "Los eucaliptos" y "Página de un diario", donde se filtran por unos instantes el pasado familiar inmediato: no juzga, no critica, ni es sarcástico, sólo recuerda. El acercamiento indirecto se da en "Crónica de San Gabriel", 1959, por fin logra



ubicarse delante del problema, pero transponiéndolo a la zona rural, de tal modo que la novela es una representación del feudalismo de la sierra norte, la decadencia del "régimen patriarcal y agrario", el hundimiento también del código señorial. A los veinticinco años (fecha de redacción, no de publicación) RIBEYRO se aproxima a una respuesta parcial a su dilema, pero su fantasma es transferido a una situación en donde se coloca como observador ajeno, o como testigo de acontecimientos que ocurren sin pertenecerle. A la larga, todavía no se siente maduro, ni con el estado de ánimo para adentrarse en el recuerdo, ni mucho menos liquidar el pasado.

Recapitulando lo hasta aquí expuesto tenemos: en esta primera fase o primera etapa en la obra de Julio Ramón RIBEYRO, la tendencia principal, aquella que condena al pasado y es anti-aristocrática, es poco visible nuestro autor, puesto que está implícito, se le supone, y cuando se manifiesta, se muestra trasvasado y con otros ropajes. En lo que toca a la tendencia populista, debemos completar el cuadro del capítulo tres, estableciendo que en la continuidad urbana, los callejones y corralones no son un archipiélago aislado, sino que forman parte de la sociedad limeña de los años veinte y treinta, recuérdese que allí se aquilató el valse, allí se fraguaron los grandes paros y movilizaciones en las heroicas jornadas por las ocho horas, de allí salieron grandes boxeadores e innumerables deportistas, también allí se refugió nuestra proverbial culinaria, y allí se originó el mito del Cristo de Pachacamilla. Con el proceso de crecimiento de la capital, tiende a tugurizarse, cuando no va desapareciendo ante el avance incontenible de las urbanizaciones y la creación de los nuevos distritos. RIBEYRO se encontró con ella en su infancia y adolescencia, y probablemente intuyó que entraba en crisis, del mismo modo como entraba en crisis el conjunto. ¿Qué observó nuestro autor en los callejones?. No precisamente lo mejor de la tradición limeña, la alegría de la fiesta de los carnavales, la inventiva popular, la pelea de gallos, en todo caso la picaresca nacional. RIBEYRO subraya la opresión económica, se queda en lo doliente, la reacción fatalista ante el destino, el juego sórdido de las personalidades al margen de la ley. Esta misma disposición la reitera en su quinto libro, "Tres historias sublevantes", 1964, una bella metáfora de la resistencia



humana. Planteados como costa, sierra y selva, cada cuento desarrolla uno de los escenarios, retomando la vieja idea literaria de los indigenistas de unir narrativamente las geografías de un país accidentado y múltiple. Nuestro autor lo hace en el microcosmo del relato, sintetizando al máximo, pero en una circunstancia bastante especial para él, como habíamos acotado en el capítulo seis, al describir el interior de "Los hombres y las botellas". Decíamos que la visión de RIBEYRO se radicalizaba, se ennegrecía, se volvía mucho más amarga, mucho más desilusionante. Ahora su negrura la proyecta a los personajes de tendencia populista, pero con un pequeño añadido, ya no aparecen situados físicamente en los callejones, se han difundido a todo el territorio nacional. Como es característico en él, los callejones y la miseria han sido llevados a un plano de abstracción, y se liberan de su lugar de origen, pudiendo asomar junto al mar: "Al pie del acantilado". Es la primera historia, Leandro y sus hijos se establecen en la playa de Magdalena, "Veníamos huyendo de la ciudad como bandidos porque los escribanos y los policías nos habían echado de quinta en quinta y de corralón en corralón" (Pág. 7). Al cabo de un año han levantado la casa de madera y planchas de cartón, viven de la pesca artesanal, en la rutina que les da el mar, aislados del mundo, autosuficientes y elementales. La primera lucha de la familia es contra la naturaleza, de la superficie del mar deben sacarlo todo, peces, tablones y fierros para cobrar por la playa; de otro lado, deben protegerse de un talud en el acantilado que está a punto de llevarse la casa. De una manera visible, la humanidad de este grupo ha descendido al primitivismo, tal vez por amargura, por mezquindad, o por impotencia. Reducidos a la existencia silvestre, se les unen los animales sin dueños, recogen del suelo lo aprovechable, acogen a los vagabundos como Samuel. Luego de la muerte de Pepe y la partida de Toribio, el viejo Leandro está solo, grita con el mar, estrafalarío, loco, los chicos de la ciudad le tiran piedras. Pero llegan más vagabundos a los acantilados y así se va formando la barriadita, es decir, la convivencia con otras personas, y las dificultades inherentes. Como quiera que toda empresa necesariamente debe terminar en frustración, la barriada se satura, vienen otra vez los policías y los escribanos a expulsarlos, no obstante los reclamos y las súplicas. Leandro debe partir, nuevamente vaga por las playas, en su aventura existencial,



con su casa sobre los hombros, solamente sabe que debe encontrar una higuerilla, puesto que "Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuerilla, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir" (Pág. 7). La historia termina como al principio, de manera circular, - cada cierto tiempo, habrán de buscar otra higuierilla para rehacer la ca- sa. No es una anécdota de sublevación (aparentemente el título del li- bro así lo indicaría), sino más bien un cuento de la resistencia, un - canto a aquellos que se han propuesto sobrevivir en el arenal, sobre el canto rodado, en las acequias sin riesgo, en el desmonte, alrededor de los muladares. Solamente que aquellos que han decidido de este modo, - son hombres cansados del mundo como Leandro, exhaustos de la realidad, sin ninguna raíz que los ligue a nada, sin patria, sin comunidad, sin - historia, sin porvenir, orientándose exclusivamente por la higuierilla, la planta de los pobres.

El segundo relato se llama "El chaco", narra la historia de Sixto Moli- na, el minero de la Oroya, quien regresa a su pueblo, Huaripampa, a mo- rir, pues tenía los pulmones quemados de tanto respirar los minerales - en los socavones, "Su cara de puro huaso y pellejo, la ponía a quemar al sol, en la puerta de su casa o la paseaba por la plaza cuando había buen tiempo" (Pág. 35). Lo inexplicable del personaje, es su terco de- safío al hacendado del lugar, abiertamente lo provoca, y no obstante to- das las golpizas recibidas, el minero regresa incommovible, siempre - dispuesto al enfrentamiento. Luego del atentado contra el niño José, - los hacendados decretan el chaco, una casería que se hace a los anima- les, pero que servirá para acallar a Molina. Lo cercan en el cerro Mar- capampa, recorren las faldas, y lo encuentran en la peñolería, "Era un bulto encogido que se dejaba rodar entre las piedras para elevarse a ve- ces por los aires y desaparecer entre las grietas" (Pág. 56). En el mo- mento que es alcanzado, tras acribillar a uno, a sabiendas, corre hacia los fusiles enemigos asumiendo su propia muerte. Hay algo de irónico en el cuento, susceptible de una doble lectura; por un lado, si nos ate- nemos a los datos, la conducta de Sixto Molina es de rebeldía permanen- te, en el último tramo de la vida, solitario e individual, se levanta - contra el patrón, no se sabe si por instinto o por espíritu de justicia, pero en sí mismo el gesto es heroico. Por el otro lado, quien cuenta -



la historia, coloca referencias anti-épicas con el objeto de aplanar al personaje, de modo que su muerte, tiene bastante de patético, "Estaba caído como solo saben caer los muertos, con todos sus brazos y sus piernas torcidos y hasta con el cuello torcido. Tenía los ojos abiertos y solo su boca se movía y cada vez que se movía salía un globo rojo que se hinchaba y reventaba" (Pág. 57). "Lo habían dejado tirado allí, como si fuera un borrego despenado" (Pág. 57). "Nadie lloró ni soltó un gemido. Sólo miraban ese cuerpo agujereado, que la lluvia atravesaba como un colador" (Pág. 57). De todos modos, "El chaco" es representativo de un combate perdido desde el inicio, si partimos de las ideas de RIBEYRO, el minero debe fracasar necesariamente en su empeño, pero esa vida que se ha de ofrendar, va a resultar cara a los hacendados, sin que la inmolación redima a Molina. Es una muerte en sí y para sí. Los huaripampinos aparecen como el coro de la tragedia griega, acompañan y permanecen a cierta distancia en la pasividad.

El tercer cuento se llama "Fénix", y está ubicado en la selva del Marañón, en la carpa de un circo transhumante, donde actúan el empresario - Marcial Chacón, el enano Max, la contorsionista Irma, y el embrutecido Fénix, el forzado. Para salvar una de las funciones, el dueño del circo decide enfrentar a Fénix, disfrazado de oso, en una pelea espectacular, que despierta el interés de los concurrentes, los pobladores de los caseríos y la tropa de los alrededores. A través de los monólogos de los protagonistas y espectadores, nos vamos enterando de las historias de cada uno, en particular, del forzado, un hombre en el límite de la animalidad. Dice la contorsionista, "Pero Fénix llegó a mi cansado, cuando su músculo era puro pellejo y su ánimo se había vuelto triste" (Pág. 62). Sobreviviente de muchos espectáculos, humillaciones, golpizas, incluso ha perdido la identidad, "Y a caminar en cuatro patas, con la nariz en tierra. Cri, cri, cri. Rata, hombre, oso, qué sé lo que soy" (Pág. 73), "... es un hombre como todos, o quizás deba decir 'fue un hombre como todos'. Porque, ¿qué cosa es Fénix al fin? Ni él mismo lo sabe" (Pág. 76). En circunstancias de la pelea, luego de recibir una fuerte paliza, Fénix, el forzado, harto del calor, hastiado del sufrimiento, mata a su patrón, el dueño del circo, aparentemente es un acto de rebeldía y dignificación, que remata en su monólogo final, "Avan-



zo hacia el agua, sereno al fin, a hundirme en ella, a cruzar la selva, tal vez a construir una ciudad. Merezco todo eso por mi fuerza. No me arrepiento de nada. Soy el vencedor. Si esas luces de atrás son antorchas, si esos ruidos que cruzan el aire son ladridos, tanto peor. Los llevo hacia la violencia, es decir, hacia su propio exterminio. Yo avanzo, rodeado de insectos, de raíces, de fuerzas de la naturaleza, yo mismo soy una fuerza y avanzo aunque no hay camino, me hago un camino avanzando ..." (Pág. 80). Desde nuestro punto de vista, en este cuento "Fénix" como en "El chaco", hay una incongruencia de fondo, es decir, - la posición de tenaz resistencia de Sixto Molina, no está de acuerdo - con la forma grotesca en que se describe su cadáver. Lo uno niega a lo otro, es más, la rebelión del minero se convierte en fórmula vacía, y - su muerte no tiene significación ni para él ni para los huaripampeanos. Lo mismo en "Fénix". El forzado aparece en todo el cuento agotado, pasivo, embrutecido, y de pronto, mata a su amo, y este hecho es una liberación de fuerzas de la naturaleza que avanza hacia la violencia desatada, según el monólogo, y nosotros preguntamos, ¿de quién?, si a lo largo de la historia no hay ninguna referencia.

De este modo, culmina la tendencia populista en RIBEYRO, después de - - "Tres historias sublevantes" ya no intentará explorar ni los callejones ni los corralones, y si lo hace, pues el regreso siempre es lícito, lo realizará a través de personajes de la pequeña burguesía que irradian - su acción en los barrios pobres de la ciudad, por ejemplo, el cobrador de "Dirección equivocada" en "Las botellas y los hombres", o mucho más tarde en "Alienación" del libro "Silvio en el Rosedal".

En lo que corresponde a la forma utilizada en estas tres historias, caben algunas precisiones generales, ya que nuestro autor deja el concepto de cuento como fragmento, para utilizar el modelo de cuento como síntesis. RIBEYRO lo había utilizado exclusivamente en el relato "Los gallinazos sin plumas", y se caracteriza por su mayor complejidad, así el tiempo ya no está reducido al presente, o a unas horas, ella puede abarcar siete años como "Al pie del acantilado". También crecen los detalles, los puntos de vista, el número de personajes y acontecimientos, y la anécdota es más rica, por ejemplo "Fénix", se desarrolla en primera



persona y desde seis perspectivas. Las articulaciones entre instancias narrativas se realizan a través de pequeños apartados, que puede ser acumulación de sucesos o cambios psicológicos, hasta llegar al clímax y producirse el desenlace esperado, que ciertamente, conserva poco del momento culminante. El momento culminante, tal como lo definió RIBEYRO - para sus dos primeros libros, se realizaba en la conciencia del personaje, era la revelación y una decisión ante la totalidad de la vida. En "Los hombres y las botellas" el momento culminante es solamente la conciencia de la reiteración del fracaso. Pero en "Tres historias sublevantes" no hay conciencia, se sabe que los hechos conducen a la derrota entonces la alternativa es la inercia o tropismo, como "Al pie del acantilado"; la muerte sin significación como "El chaco"; o la reacción inesperada como "Fénix".

Queda finalmente la tendencia donde nuestro autor examina la pequeña burguesía en general. Nos hemos dado cuenta que es el punto de vista más cómodo para RIBEYRO, no solamente porque la desarrolla en la mayoría de sus cuentos, sino porque también obtiene sus mejores frutos. Hemos visto su versatilidad, por ejemplo, cuando enfoca la quiebra de una tienda de abasto ("Junta de acreedores"), puede denunciar la hipocresía de las familias ("La botella de chicha", "Página de un diario"), o arremete contra los arribistas burgueses que viven del favor político ("El banquete"). En su mejor momento, en esta primera parte de su obra, con "Las botellas y los hombres", logra una fórmula sutil para traducir la miseria y la soledad física ("Una aventura nocturna"), la estupidez como signo esencial de la clase media ("El profesor suplente"), sin embargo, cuando decide viajar por la zona alta, describe los clubs, el parque Salazar, las calles de Miraflores, entonces hay las cobardías morales ("De color modesto"), o son frecuentes los dispuestos a olvidar los principios por un plato de lentejas ("La piel de un indio no cuesta caro"). Hay personajes curiosos que sirven de enlace entre el hampa y el club, y buscan desesperados una paternidad que se frustra ("Los hombres y las botellas"); pero también hay las remembranzas poéticas en los techos de la ciudad donde pernoctan los hombres trastos ("Por las azoteas"). La variabilidad, la capacidad de análisis, la intensidad psicológica, no se resienten en el momento en que visita las zonas bajas, y



y siempre desde la pequeña burguesía, la pobreza es vista con horror - ("Dirección equivocada"), y cuando se mezcla con el patriotismo, indios ecuatorianos o peruanos resultan canjeables ("Los moribundos"). Hay un aspecto particular en esta tendencia que es necesario destacar: los - - cuentos fantásticos de RIBEYRO, tan aplaudido por sus lectores. Es una variante que cultiva desde la adolescencia, y cada cierto tiempo incluye en sus libros. De los cinco volúmenes examinados, encontramos tres, "La insignia", "Doblaje" y "La molicie", pertenecientes a "Cuentos de - circunstancias". Los críticos lo señalaron desde el inicio, la fantasía onírica de nuestro autor está vinculado a las novelas de Kafka y a la imaginación de Jorge Luis Borges, pero con acentos personales: opresión angustiada, pesimismo melancólico, ironía triste (Washington Delgado, Prólogo a "La palabra del mundo", Lima, Editorial Milla Batres, 1973, Pág. XII). Para nosotros, estos cuentos alucinados no se diferencian - mucho de sus cuentos realistas, por una sencilla razón: la banalidad. Desde su primer Libro, RIBEYRO adapta su creatividad al mundo de lo cotidiano, tuvo sensibilidad para las anécdotas pequeñas, las situaciones desvaídas y los personajes vulgares. Lo minúsculo, el engranaje de la realidad inmediata, la chatura de la vida mediocre, el anti-heroísmo, - entre otras ideas, forman el zócalo de su literatura. Pero también - existe el sustento formal, que nuestro autor domina a la perfección, - pues ha creado su propio estilo, domina las secuencias del relato, en o tras palabras, tiene objetivos claros y es cuidadoso en su racionalidad. En ciertos cuentos, parecería que RIBEYRO no narra, más bien desarrolla un teorema, tal vez por la exactitud de sus pasos, el rigor de la caracte rización, la capacidad de sintetizar la rutina ínfima. Allí suelta - las amarras de su sarcasmo y su escepticismo, naturalmente tamizadas, y más o menos mezcladas en la entrelínea. En su fuero íntimo, nuestro au tor siente que el mundo es irracional, la realidad un caos, la historia un desorden, y la evolución humana es presidida por lo arbitrario. Di- fícilmente estos sentimientos son transmitidos abiertamente. Un cuento o una novela, por definición propia, no puede traducir el caos en sí, - sin embargo, hay una vía que se acerca: lo absurdo. Lo absurdo se con- figura cuando los elementos que intervienen son arbitrarios pero dentro del orden del cuento o la novela. La fantasía de RIBEYRO es absurdidad del mundo, pero una absurdidad pedestre, chata, banal, minúscula, a la



medida de sus personajes. No es la fantasía metafísica de Borges, no es la fantasía descomunal de García Márquez. Nuestro autor llega a la fantasía por cansancio de la realidad. Acerquémonos a "La insignia" su cuento más representativo. Al pasear por el malecón, un personaje encuentra una insignia de plata, la echa al bolsillo y se olvida del asunto. Días más tarde, envía el traje a la lavandería, y el dependiente le devuelve la insignia, y de este modo, por sentimentalismo decide utilizarla. Llega al azar a una librería de viejo y el patrón, al verle la insignia, le hace una confidencia secreta. El encadenamiento fortuito prosigue, caminando por una plaza, un hombre le entrega una citación. Ya en la reunión, se introduce en un círculo de amigos, todos miembros de la orden de la insignia. Así empieza una vida incomprensible y extraña, asiste a una conferencia donde, "Los recuerdos de niñez anduvieron hilvanados con las más agudas especulaciones filosóficas, y a unas disgresiones sobre el cultivo de la remolacha fue aplicado el mismo método expositivo que la organización del estado" (Pág. 104). Pero además recibe encargos descabellados, "Así, por ejemplo, tuve que conseguir una docena de papagayos a los que ni más volví a ver.

Más tarde fui enviado a una ciudad de provincia a levantar un croquis del edificio municipal. Recuerdo que también me ocupé de arrojar cáscaras de plátanos en la puerta de algunas residencias escrupulosamente señaladas, de escribir artículos sobre los cuerpos celestes, que nunca vi publicado, de adiestrar a un mono en gestos parlamentarios, y aun de cumplir ciertas misiones confidenciales, como llevar cartas que jamás leí o espiar a mujeres exóticas que generalmente desaparecían sin dejar rastros" (Pág. 106). Hay dos ejes sobre las cuales gira el cuento, el encadenamiento del azar, y ya dentro de la organización de la insignia, - el eslaboneamiento de lo absurdo. Como dice Lutching, el encuentro con un objeto nimio, la insignia, después de diez años, desemboca en una situación lejana, el personaje ha sido designado presidente de la organización, tiene una renta en dólares, y amantes clandestinas, pero "Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara, cuál es el sentido de nuestra organización, no sabría qué responderle". (Pág. 107) La anécdota tiene algo de ventral, dejando de lado la forma absurda co-



mo asciende, el personaje en los cargos superiores disfruta de las comodidades del dinero, las comidas, los sirvientes, y los amantes, que a la larga no es más que la fantasía de satisfacer necesidades primarias.

Terminada la descripción de las tendencias en la narrativa de nuestro autor, sólo resta incluir algunos símbolos que se repiten a lo largo de toda su obra, y que por su importancia, ayudarán a comprender su visión literaria. Tomemos el símbolo del mar, o sus variables, el agua, la lluvia, el invierno, y con cierta proximidad, la playa, la humedad y el viento frío. En su cuento de 1953, "La molicie", RIBEYRO representa una fantasía subrealista, los personajes son atrapados por el calor de la somnolencia y el embrutecimiento progresivo: no les era posible decir una palabra, tampoco hilvanar un pensamiento. Luchan contra, "una enfermedad cósmica que atacaba hasta a los seres inorgánicos, que se infiltraba hasta en las entidades abstractas, dándoles una blanda apariencia de cosas vivas e inútiles". (Pág. 132 - 133). En esta circunstancia, son removidos por un gigantesco estampido, "La atmósfera de toda la habitación se renovó en un momento y un saludable olor de tierra humedecida nos arrastró hacia la ventana. Entonces vimos que llovía copiosa, consoladoramente. También vimos que los árboles habían amarilleado y que la primera hoja dorada se desprendía y después de un breve vals tocaba la tierra. A este contacto un dedo en llaga gigantesca - la tierra despertó con un estertor de inmenso y contagioso júbilo, como un animal después de un largo sueño, y nosotros mismos nos sentimos partícipes de aquel renacimiento y nos abrazamos alegremente sobre el dintel de la ventana, recibiendo en el rostro las húmedas gotas del otoño" (Pág. 133 - 134). La lluvia consoladora, tiene el sentido de liberación, porque nos aleja de la modorra y la molicie, y renueva nuestra esperanza en el futuro. Veamos otra significación en el cuento "En la comisaría", 1954, donde Martín indeciso, con la cicatriz en los puños, vacila en darle una paliza al panadero, en el hervidero del verano, se imagina a su novia, y la playa, "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 una



deidad marina. Luego se echaría de espaldas y se dejaría arrastrar suavemente por la resaca" (Pág. 53). En RIBEYRO, pocas veces las sensaciones son positivas, en este caso, las referencias al agua son placenteras, pues el mar nos causa infinitas alegrías, disipa las amarguras y dolores, por lo menos, ilumina unos instantes nuestras vidas. Pero no solamente es fuente de placer, sino puede ser refugio contra la incompreensión, y estamos en el relato "Junta de acreedores", 1954, donde el comerciante Roberto Delmar ha perdido su establecimiento, y decide vagar por las calles, "Había oscurecido. Un olor a mar saturaba el ambiente. Don Roberto pensó en el malecón. Allí se estaba bien. Había un barandal ondulante, una hilera de faroles amarillos, un mar oscuro - que batía incesante la base del barranco. Era un lugar apacible donde apenas llegaban los rumores de la ciudad, donde apenas se presentía la hostilidad de los hombres" (Pág. 93). El mar vuelve a ser ese ente protector que suaviza nuestros fracasos, pero con un elemento adicional: - naturaleza se opone a sociedad. Esta última nos acarrea pesares, congojas, angustias; la lluvia, el agua, el mar, nos devuelven el equilibrio, restablecen la esperanza, generan nuevas ilusiones. Este mismo concepto tiene en la novela "Crónica de San Gabriel" (redactada en Munich en 1956) en la escena final, cuando Lucho se despide de todos, y tiene la impresión que dejaba atrás y para siempre, un estilo de vida o un destino, al cual había renunciado, después mira la costa y apunta. "Entonces ya no pensé en otra cosa que en el mar, en sus vastas playas desiertas que las aguas mordían a dentelladas lentas y espumosas" (Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979, Pág. 177). Lucho recupera el sentido de la historia ante la costa, frente a las aguas del mar, porque todavía funciona en él la expectativa en el futuro, el mito del mundo como posibilidad, donde según Escobar, "se intuyen la claridad y la frescura que no faltan cuando el hombre recupera un ideal y el sentido de la historia" (Prólogo a "Crónica de San Gabriel", Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979, Pág. 13). Sin embargo, hay una ligera variante en "Por las azoteas", fechado en 1958, como se recordará, un niño se hace amigo de un hombre agotado que pernocta en la azotea, lo ve padecer ante el sol con el rostro sudoroso, el calor lo consume. Luego de un incidente, le prohíben al niño subir a la azotea, concluye el verano, vuelve a sus clases. Una tarde en el colegio, una brisa - -



fría barrió el aire caldeado y pronto la garúa comenzó a resonar en la palmera, "Era la primera lluvia de otoño. De inmediato me acordé de mi amigo, lo vi jubiloso, recibiendo con las manos abiertas esa agua caída del cielo que lavaría su piel, su corazón" (Pág. 236). Regresa velozmente a la casa, trepa los techos, recorre las barandas y tragaluces, - el hombre ya no estaba, "Entonces comprendí que la lluvia había llegado demasiado tarde" (Pág. 237). La lluvia, el frío, todavía mantienen su capacidad de transfigurar a los hombres, sin embargo, a veces suele llegar tarde.

Colateralmente a la lluvia /mar/ agua, tal vez desprendiéndose de ella, hay otro símbolo menos abundante y de valor relativo, se trata de la inteligencia, la lucidez, o su tangibilización: el libro. La primera referencia la encontramos en "Página de un diario", 1952, un cuento autobiográfico, donde narra el velorio de su padre. El niño recuerda en primera persona, no obstante los abrazos hipócritas, el sentimiento de vacío, los rezos familiares, la extrañeza de la muerte, por encima de sus sensaciones de rechazo, tiene una certera intuición, y sabe que la respuesta a la inquietud que lo atormenta, lo encontrará en el escritorio. "Con una avidez incontenible, me precipité hacia el escritorio y tomando asiento en un ancho sillón, comencé a remover los libros, los papeles, los cajones. Al fin apareció la pluma fuente con una tapa dorada, aquella hermosa pluma fuente que durante tantos años admirara en el chaleco de mi padre como un símbolo de autoridad y trabajo. Ahora sería mía, podría llevarla a la escuela, mostrarla a mis amigos, hacerla relucir también sobre mi traje negro" (Pág. 156). El problema de la continuidad familiar se plantea con toda nitidez, el hijo se descubre como prolongación del padre, la pluma fuente es el eslabón hereditario. ¿Y qué es la pluma fuente?. Sesgadamente representa la "autoridad", "el trabajo", pero también, el amor a los libros, el saber, la inteligencia, la lucidez. Mucho más claro y formal reaparece en "La molicie", 1953, la enfermedad cósmica que ataca a los seres orgánicos y las entidades abstractas, dándoles una apariencia de cosas vivas e inútiles. La molicie estaba agazapada en las comidas fuertes, en los muelles sillones y en las melodías lánguidas de los boleros. Para luchar contra ella, "Habíamos atiborrado los estantes de libros, libros raros y preciosos que



constantemente despertaban nuestra curiosidad y nos disponían al estudio" (Pág. 129). Todavía jóvenes y fuertes, "Aún éramos capaces de rechazar todos los asaltos y llenar las tardes de lecturas comunes, de glosas y de disputas, muchas veces bizantinas, pero que tenían la virtud de mantener nuestra inteligencia alerta" (Pág. 130). El libro es el instrumento de la conciencia, estimula la lucidez, y nos conduce a la vida sana y auténtica, no obstante, las inútiles discusiones y los vicios del raciocinio. Así lo sitúa nuestro autor en el plano simbólico, tiene esperanzas en la razón, en la superioridad de la cultura sobre la irracionalidad y las fuerzas de la barbarie. Todavía RIBEYRO cree en ello. Recuérdese en "Por las azoteas", cuando el hombre de la perezosa se despide del niño, casi al promediar el verano, le obsequia un libro de grabados azules como homenaje a la amistad.

Es probable que existan otros símbolos, nosotros solamente hemos destacado estos dos, probablemente por su aspecto positivo, y porque reflejan a las claras que el escepticismo de Julio Ramón RIBEYRO es relativo o parcial. Por lo menos en esta primera parte examinada, desde "Los gallinazos sin plumas", 1954, hasta "Tres historias sublevantes", 1964, aceptando el negativismo de nuestro autor, y su tendencia a la negrura, hay símbolos firmes, bastante ocultos, pero que mostrarían su confianza su aceptación y su fe en ciertos conceptos en los que todavía cree. Por ejemplo, en "Crónica de San Gabriel", 1959, el personaje Lucho podrá decir de su tío Felipe, "Las palabras amor, mujer, hogar, religión -que eran para mí palabras enormes- tomaban siempre en sus labios un tonillo despreciativo que las volvía ridículas" (Ibidem, Pág. 42). De lo que infiere oblicuamente, que aun nociones como amor, mujer, hogar, familia, y posiblemente otras más, como belleza, honestidad, o sensatez, etc., todavía mantienen vigencia en el comportamiento y en el pensamiento de RIBEYRO.



CONCLUSIONES

1. El punto de vista de RIBEYRO traduce los sentimientos, las ideas, el malestar, de los herederos de la tradicional clase media limeña, sepultada por las profundas transformaciones en la estructura productiva, después de la guerra mundial. De allí su escepticismo, su desconfianza, su negrura.
2. Al interior del punto de vista literario de RIBEYRO encontramos tres tendencias: populismo, anti-aristocraticismo, y desarrollo del esquema de la pequeña burguesía propiamente dicha.
3. El populismo de RIBEYRO se traduce en su acercamiento a los estratos más bajos de la sociedad urbana. Sus personajes son el albanil, la sirvienta, comerciantes, pescadores, verduleras, etc. El autor traduce sus conflictos interiores, su fatalismo ante la vida, en un marco caracterizado por la economía de la pobreza, la ausencia de bienes, y la insatisfacción de las necesidades.
4. El cuerpo vivo de las ideas de RIBEYRO, su imaginación y su sensibilidad, se forjan en la infancia del autor, ligado a la clase media



tradicional de la sociedad aristocrática de los años 30 y 40. Ella aparece en la segunda tendencia anti-aristocrática, pero referida a la zona rural: "Crónica de San Gabriel". Mundo cerrado, decadencia, evasión y locura, son sus manifestaciones externas.

5. Por la variedad temática, por la comprensión de sus dramas, por la belleza funcional, el centro de la obra de RIBEYRO se realiza en la tercera tendencia: desarrollo del esquema narrativo de la pequeña burguesía. El autor subraya la pobreza y la mezquindad, el desarrollo físico y el desarraigo moral, tanto como la soledad, frustración y miseria.



BIBLIOGRAFIA

- Baquero, J. "Las narraciones de Ribeyro". En: Letras peruanas, Lima, N° 13, Abril - Junio, 1962, pág. 7-12.
- Cotler, Julio. "Clases, estado y nación en el Perú", Lima, IEP, - 1978.
- Cornejo Polar, Antonio. "Literatura peruana republicana". En: Historia del Perú, Tomo VIII, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1981, pág. 142-143.
- Delgado, Washington. "Fantasía y realidad en la obra de RIBEYRO". En: La palabra del mudo, Lima, Editorial Milla Batres, 1973.
- Hernández Navarro, Pedro. "La argolla del boom se ha roto". En: Correo, 2 - 12 - 73, pág. 8-10.



- Lutching, Wolfgang. "J. R. Ribeyro y sus dobles", INC, Lima, 1971, - pág. 148.
- Lévano, César. "París, capital de la literatura peruana". En: Cartas, Lima, Nº 306, Febrero, 1965, pág. 34-37.
- Oquendo, Abelardo. "Los pobres diablos de Ribeyro". En: Expreso, Lima, 3 - 5 - 64, pág. 10.
- Prólogo a Prosas apátridas, Editorial Milla Batres, Lima, 1978, pág. XIV.
- Oviedo, José Miguel. "Primera novela, nuevos ámbitos" En: Suplemento - Dominical de "El Comercio", Lima, 10 - 6 - 62, - pág. 5.
- "Los humillados y ofendidos de J. R. Ribeyro". En: Suplemento Dominical "El Comercio", 28-10-73, - pág. 32-34.
- Pareja, Piedad. "Anarquismo y sindicalismo en el Perú", Lima, Editorial Rikchay Perú, 1978.
- Pease, Henry. "El ocaso del poder oligárquico", Lima, Desco, 1977.
- Ribeyro, Julio "La palabra del mudo", Lima, Editorial Milla Batres, 1972.
- "La caza sutil", Lima, Editorial Milla Batres, 1976.
- "Crónica de San Gabriel", Santiago de Chile, 1979.



