LA CIUDAD EN LA OBRA
DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

Eva Mª Valero Juan

LA CIUDAD EN LA OBRA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

© Eva Mª Valero Juan, 2003
© de la presente edición
Publicaciones de la Universidad de Alicante
Campus de San Vicente s/n
03690 San Vicente del Raspeig
Publicaciones@ua.es
http://publicaciones.ua.es

Diseño de portada: calenda + alenda

Fotocomposición e impresión: Guada Impresores S. L.
C/. Montcabrer, 26
46960 Aldaya (Valencia)

I.S.B.N.: 84-7908-728-5
Depósito Legal: V-807-2003

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

A mi abuelo Ataúlfo

No se escribe por una razón, sino por varias, cuya importancia varía según épocas y el estado espiritual del escritor. Personalmente, y sin que el orden implique prioridad, escribo porque es lo único que me gusta hacer, porque es lo más personal que puedo ofrecer (aquello en lo que no puedo ser reemplazado); porque me libera de una serie de tensiones, depresiones, inhibiciones; por costumbre; por descubrir, conocer algo que la escritura revela y no el pensamiento; por lograr una bella frase; por volver memorable, aunque sea para mí, lo efímero; por la sorpresa de ver surgir un mundo del encadenamiento de signos convencionales que uno traza sobre el papel; por indignación, por piedad, por nostalgia y por muchas otras cosas más.

Julio Ramón Ribeyro

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 13
La otra ribera: un escritor entre dos mundos 13
Ribeyro y la literatura peruana: la tradición de "una Lima que se va" . 17
"La ciudad es un estado de ánimo" 22

1. FUNCIÓN TEXTUAL DE LA LIMA IMAGINARIA: LA CIUDAD INVISIBLE . 29
"Lo real-espantoso": la ciudad desvanecida en "horas celestes" . 31
Hacia la ciudad desencantada 46
El espacio urbano como motivo ético 57
La ciudad invisible, escritura de la modernidad 66
Dimensiones utópicas de un escéptico optimista 73

2. ESCENIFICACIÓN DEL DESARRAIGO EN EL "TEATRO URBANO" DE UNA SOCIEDAD CAMBIANTE 83
Una caracterización tipológica del desclasado 93
El movimiento ascendente hacia el vacío 93
El movimiento descendente: una denuncia 101
El ocaso del limeño de ayer 108
La vida a la deriva o el paraíso de la mediocridad 122
Una imagen peruana del *flâneur* baudeleriano 131

3. LA CIUDAD EUROPEA: REENCUENTRO Y DESMITIFICACIÓN 149
Un refugio para "los cautivos": las islas urbanas del pasado 152
París, ciudad enmascarada (La ciudad del enigma al espejismo) . 159
Un microcosmos urbano en el mar 163
La fábula de lo insólito o el enigma del pisapapeles 165
Cautivos enfrentados a la sociedad 167
La vida entre sombra y sueños 171
Hacia la muerte del cautivo 175

4. CIUDADES MÁGICAS, CIUDADES MUERTAS 185
Ayacucho: "El rincón de los muertos" 193
Vézelay: el tiempo circular 207

5. La dialéctica del viaje 215
El hombre quebrado en los limbos de la ciudad. Primera pregunta . 217
En la periferia urbana 217
Por las azoteas 218
En el mar: el embrujo de las aguas 222
La ciudad donde yace el corazón. Primera respuesta 231
Soñadores de refugios. Una perspectiva urbana 237
Desde la ciudad, un viaje hacia el ideal. Segunda respuesta . 240
El viaje hacia un mundo paralelo. Tercera respuesta 250
Por los senderos del arte: la alegoría del mundo como escritura y su redención en el lenguaje de lo infinito (la música) . . . 257

Lima o el dibujo en la alfombra 283

Bibliografía 287

Obra del Autor 287

Estudios críticos sobre la obra de Julio Ramón Ribeyro . . . 291

Bibliografía Complementaria 298

INTRODUCCIÓN

En cada una de las letras que escribo está enhebrado el tiempo, mi tiempo, la trama de mi vida, que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra.

Julio Ramón Ribeyro

La otra ribera: un escritor entre dos mundos

Gît-le-Coeur: "La calle donde yace el corazón". ¿Desde qué otro rincón de París podía evocarse a Julio Ramón Ribeyro, convertido ya en personaje literario por su amigo Alfredo Bryce Echenique en *Tantas veces Pedro*? Poesía y ciudad estrechan sus lazos en el melancólico nombre de esta misteriosa calle parisina; tal vez una contraseña urbana con la que Alfredo Bryce sugiere poéticamente el vínculo que le une con el "verdadero maestro"[1]: "Instalado en su pequeño departamento de la rue Gît-le-Coeur, acaba de pasarlo en limpio, y acaba también de conseguir la dirección de un escritor peruano que desde hace algún tiempo vive en París. […] Necesita la opinión de un escritor, un pequeño estímulo, y por eso acaba de pasar su cuento en limpio y ahora se dispone a salir rumbo a casa de Julio Ramón Ribeyro"[2].

---

[1] "… siempre he reconocido en Julio Ramón Ribeyro a un verdadero maestro, en todos los sentidos que se le pueden dar a esta palabra. Julio Ramón fue, en efecto, quien me llevó de la mano y me enseñó a salir de noche en las difíciles épocas de mis primeras andanzas literarias. Leyó, por ejemplo, el manuscrito de mi primer libro y me dijo que sí, que debería publicarlo, pero no con ese título, por favor, Alfredo, que se parece a ti, por no decir que es fatal. Y le puso *Huerto cerrado*, y con ese título lo publiqué, en honor al maestro, en honor al amigo…". Alfredo Bryce Echenique, "Dos o tres cosas sobre Julio Ramón Ribeyro y nada más", prólogo a Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en el Rosedal*, Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 9.

[2] Alfredo Bryce Echenique, *Tantas veces Pedro*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 266.

Así es. París, la "Ciudad Única" –en palabras de otro peruano ilustre, Ventura García Calderón– había ejercido también su infalible atracción sobre Julio Ramón Ribeyro, un joven peruano que, con veintitrés años, partía de su país en 1952 en busca de ese horizonte indecible que su imaginación atisbaba en "la otra ribera". La experiencia europea le deparaba años de formación, de vida y escritura. Dejaba atrás sus estudios de Derecho en la Universidad Católica, pero llevaba consigo, ya adheridas en pensamiento y espíritu, sus primeras lecturas de huella imborrable –Kafka, Joyce, Faulkner…–, las tertulias nocturnas con sus amigos, en las que la literatura se mezclaba con las veleidades de la juventud, sus primeros cuentos, que no recogió en las colecciones posteriores, y, sobre todo, su tenaz perfil de fumador y escritor por vocación. También dejaba atrás la decaída familia de ilustre abolengo a la que pertenecía y, gracias a una beca para estudiar periodismo en Madrid, daba el salto que le conduciría, tras un estimulante peregrinar por distintas ciudades europeas, a la ciudad en la que residiría a partir de 1960, París.

Años, como decimos, de iniciación, marcados por la experiencia de la soledad vital y literaria; años en los que, sin duda, acataba al pie de la letra esa máxima de Luder –quizá su *alter ego* más irónico– que contiene el sentido de su vivencia en aquellas atractivas ciudades que le aseguraban el estímulo de lo desconocido: "yo sólo salgo cuando hay un grado, aunque sea mínimo, de incertidumbre"[3]. París, Ámsterdam, Amberes, Londres, Munich, acogieron al joven Ribeyro, cuya relación apasionada con las ciudades es el fondo temático esencial del que partimos para abordar su obra. Agotada la beca, Ribeyro se decidió a afrontar en estas ciudades los más variados trabajos, que trató de compatibilizar con la dificultosa tarea de forjarse un estilo propio como escritor: "No hay que buscar la palabra más justa, ni la palabra más bella, ni la palabra más rara –dice Luder–. Busca solamente tu propia palabra"[4]. Y así fue: trabajando como portero de hotel, recogiendo periódicos viejos, vendiendo productos de imprenta… logró concluir su primera colección de cuentos, *Los gallinazos sin plumas*, que se publicó en Lima en 1955. La representación de la Lima transformada en los años 40 y 50 ponía al descubierto el escenario desolador del cambio social y urbano, un espacio desconcertante en el que la derrota de los inmigrantes provincianos predecía ya el título con el que Ribeyro publicaría posteriormente sus colecciones de cuentos: *La palabra del mudo*.

De nuevo Luder nos revela otra clave para entender un aspecto cardinal de la narrativa ribeyriana: "Llega un momento en que las andanzas

---

[3] Julio Ramón Ribeyro, *Dichos de Luder*, Lima, Jaime Campodónico, 1992, pág. 12.
[4] *Ibidem*, pág. 43.

se convierten en remembranzas"[5]. Y desde aquella otra ribera del mundo, reaparecía como referencia principal de sus relatos su ciudad natal –Lima–, tanto en *Los gallinazos sin plumas* como en las colecciones posteriores: *Cuentos de circunstancias* (1958), *Tres historias sublevantes* (1964), *Las botellas y los hombres* (1964), *El próximo mes me nivelo* (1972), *Silvio en El Rosedal* (1977), *Sólo para fumadores* (1987) y *Relatos Santacrucinos* (1992). Asimismo, el libro de cuentos titulado *Los cautivos* (1972) reúne gran parte de los relatos que transcurren en ciudades europeas, pero incluso en ellos Ribeyro proyecta sobre estos espacios urbanos "ajenos" la misma visión de su narrativa limeña. París, centro cultural permanente de los latinoamericanos, fue el lugar del mundo elegido por el escritor para vivir. Y sin embargo, Lima quedó para siempre infiltrada en su carácter y en su escritura. Podría decirse, como reza el tango, que Ribeyro estuvo siempre *anclao en París*, pero su literatura quedó eternamente anclada en Lima.

A partir de 1960 comenzó a trabajar en la Agencia France-Press, y ya en la década del 70 fue Consejero Cultural del Perú ante la Unesco. Dos décadas más tarde, desde 1991, quizá saturado de cosmopolitismo –como algunos de sus personajes–, Ribeyro decidió trasladarse durante largas temporadas a Lima. En sus primeros relatos –los publicados en los años cincuenta– el narrador trazó el cambio social y urbano de esta ciudad en su presente histórico, pero la transformación vertiginosa de la urbe no cesó, y la distancia del océano y los años impregnó los últimos cuentos de la inevitable mirada evocativa que impone la lejanía, al tiempo que intensificó la plasmación literaria del radical proceso de mutación urbana. Fiel hasta sus últimos días a su carácter retraído, tímido y un tanto desacralizador, en diciembre de 1994 Ribeyro moría en Lima, poco después de haber recibido el *Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo*, cuyo galardón no pudo recoger; premio que lo convertía en un clásico del cuento hispanoamericano contemporáneo y en uno de los más importantes escritores de narrativa breve en lengua española.

Siempre con la sensación de lo insatisfecho, navegando en los aledaños de la frustración y el fracaso, su actitud ante el mundo, de francotirador compasivo pero punzante, grave y al tiempo irónico, escéptico pesimista y a la vez optimista, es indudablemente el sedimento que nutre el potencial emotivo de una obra que abre una ventana hacia lo desconocido. Abrazando los más diversos géneros literarios, ese alcance emocional de su obra halla en el cuento el vehículo idóneo: "Yo veo y siento la realidad en forma de cuento", nos dirá Ribeyro en su *Diario Personal*[6]. Por

---

[5] *Ibidem*, pág. 36.

[6] *La tentación del fracaso, I, Diario Personal 1950-1960*, Lima, Jaime Campodónico, 1992, pág. 76.

ello, las nueve colecciones de cuentos constituyen la parte más extensa de su obra, reunida en varios volúmenes con el ya mencionado título de *La palabra del mudo*[7]. A esta producción hay que sumar tres novelas: *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1976), en las que las situaciones de su narrativa breve repiten motivos reconocibles y donde la mirada urbana preside toda la visión del mundo que el escritor vierte en cada una de ellas.

Pero Ribeyro incursiona también en otros géneros literarios. Por ejemplo, en piezas teatrales como *Atusparia* (1981) y las reunidas en *Teatro* (1975), donde está publicada la obra que le mereció el Premio Nacional de Teatro en 1959: *Vida y pasión de Santiago el pajarero*. Pensador en el más amplio sentido de la palabra, su capacidad crítica y reflexiva toma cuerpo en ensayos sobre los temas más diversos, pero que guardan siempre un trasfondo existencial indudable. Las agudas o íntimas reflexiones personales de las *Prosas apátridas* (1975), los artículos de crítica literaria y social de *La caza sutil* (1976) o los irónicos y perspicaces aforismos de *Dichos de Luder* (1989). Y la tentación de la memoria, los tres tomos del *Diario Personal* –bajo el título *La tentación del fracaso (1960-1978)*– (I, 1992; II, 1993; III, 1995), convertidos en el mejor interlocutor del escritor retraído que vuelca en sus páginas toda la experiencia vital y literaria de aquellas décadas, así como reflexiones fundamentales sobre la literatura y sobre su relación con la escritura[8].

Del compendio de esta obra, hemos comprobado la importancia del referente urbano como motivo central que, en sus diversas representaciones, tiene derivaciones muy relevantes para abordarla en su globalidad desde la perspectiva de las relaciones entre la ciudad y la literatura. Éste es el eje principal del que partimos para un nuevo enfoque de la narrativa de Ribeyro, basado en el trasfondo urbano como centro de significaciones de su arte literario.

Por ello, cerramos este preámbulo regresando al hermoso nombre de la calle parisina, esa "calle donde yace el corazón" que resume el propósito de este libro: en la imagen urbana que late como fondo ineludible de la narrativa ribeyriana, yace el pensamiento, la filosofía vital, en suma, la visión del mundo que el escritor, desde la atalaya de su pequeño de-

---

[7] En la bibliografía detallamos los años de edición de *La palabra del mudo*.

[8] Como complemento necesario para analizar esta obra hay que contar con las innumerables entrevistas reunidas por Jorge Coaguila en *La palabra inmortal* [Lima, Jaime Campodónico Editor, 1995] y *Las respuestas del mudo* [Lima, Jaime Campodónico Editor, 1998], donde Ribeyro nos da pautas esenciales para entender su actitud ante la literatura y la vida. Quiero agradecer desde estas páginas la inestimable ayuda de Jorge Coaguila, escritor y periodista limeño que dedicó varios volúmenes de entrevistas a la obra de Ribeyro y que, a lo largo de este tiempo, me suministró artículos y libros que han sido cruciales en el desarrollo de este libro.

partamento en la Place Falguière, trató de transmitirnos a lo largo de toda su obra.

Ribeyro y la literatura peruana: la tradición de "una Lima que se va"

"La literatura sobre las ciudades las dota de una segunda realidad y las convierte en ciudades míticas"[9], escribía Ribeyro para referirse a la primera fundación literaria de su Lima natal: la ciudad mítica de Ricardo Palma, cuyas *Tradiciones peruanas* iluminan el período finisecular de la literatura peruana instaurando el relato breve como género de honda raigambre en la tradición literaria del Perú. Entre Palma y Ribeyro –considerado el fundador literario de la Lima moderna– la historia de la capital en la literatura peruana se desarrolla a través de la tradición de "una Lima que se va", título de la obra de José Gálvez (1921) en la que el cronista, recogiendo la semilla implantada en las *Tradiciones peruanas*, consolida una literatura urbana basada en las recuperaciones del pasado a partir de la época de entresiglos.

A mediados del siglo XIX, había surgido del enardecido grupo romántico –apasionado no tanto por la autenticidad de sentimientos como por las recetas de sus modelos– la figura de Ricardo Palma, creador de un género original, cuyo objetivo primordial se basa en la recuperación del pasado –tanto histórico como literario– y en la creación de la leyenda urbana que dota a la ciudad de la dimensión mítica de la que carecía. Es así como las *Tradiciones peruanas* se manifiestan como punto culminante de una tradición urbana anterior (en la reelaboración del criollismo literario) y, a su vez, como nacimiento de una genuina literatura peruana que está en el origen de la tradición sobre la fundación literaria de la ciudad, esto es: la *primera creación de la ciudad mítica*.

En esta primera fundación, la tradición literaria sobre una Lima perdida en el tiempo y recuperada a través de la memoria –principalmente de la tradición oral– es el origen del motivo que escritores posteriores intensifican en obras eminentemente evocativas, cuyo sesgo principal carga sus acentos en el sentimiento de pérdida, cuando los procesos de cambio comienzan a acelerar las mutaciones urbanas y la derrota del Pacífico (1879)[10] imprime su sello trágico a la abolición del pasado idílico. Así, el discurso gestado en las obras de José Gálvez, Ventura García Calderón o

---

[9] Julio Ramón Ribeyro, "Gracias, viejo socarrón", en su *Antología Personal*, México, F.C.E., 1992, pág. 128.

[10] En 1879 estalla la guerra del Pacífico, entre Perú y Chile, que concluye en 1883 con consecuencias desastrosas para el país derrotado, Perú. Lima se convierte entonces en el escenario de la derrota.

Luis Alayza, entre otros, se impregna de un conservadurismo que las generaciones posteriores se encargarán de clausurar.

La literatura del siglo XX ha producido en sus primeras décadas obras que se forjan sobre la realidad provinciana y citadina que hasta el momento había sido silenciada y sustituida por la recreación de un pasado que siempre parecía mejor: Abraham Valdelomar nos asomó, en sus últimos años, a la realidad de la provincia; Enrique López Albújar inauguró el indigenismo o nativismo; César Vallejo, en lo referente a la realidad de la capital, nos sorprendió con un paseo por los fumaderos de opio de los barrios asiáticos de Lima en el relato titulado "Cera"; y Martín Adán enfocó la parte fea y sucia del suburbio en *La casa de cartón*.

En este proceso, durante los años 30 la narrativa de José Díez-Canseco –que tiene su paralelo musical en las letras de los valses del ya mítico compositor Felipe Pinglo– es fundamental en lo que atañe a la literatura de tema urbano: penetra en el callejón limeño, no para describir su superficie sino para inmiscuirse en la intimidad de los seres que lo habitan; personajes realmente inéditos en la literatura anterior, que conforman una incipiente geografía social de Lima a través de la formulación de un nuevo criollismo literario sobre la imagen de lo popular limeño. En suma, prepara el camino hacia la narrativa urbana del 50, es decir, hacia la incorporación literaria de Lima como Babel en la que figurará la totalidad peruana.

Paralelamente, la "Lima que se va" continúa desarrollando su discurso, desde la ciudad colonial y republicana recuperada en la obra de José Gálvez, pasando por las reiteradas evocaciones de los balnearios limeños –reductos en los que pervivía de algún modo el ambiente de la Lima antigua– recreadas desde principios de siglo por Enrique A. Carrillo "Cabotín" –quien escribe *Cartas de una turista* (1905), la primera novela peruana en la que Lima adquiere un protagonismo principal–, José María Eguren en algunos de sus poemas, Manuel Beingolea en *Bajo las lilas* (1923), el ya citado Martín Adán en *La casa de cartón* (1928), Díez-Canseco en *Suzy* (1930) o Ribeyro en diversos relatos y capítulos de sus novelas; remembranzas que también se desgarran, entre el cajón y la guitarra, en las expresiones nostálgicas del pasado de los Barrios Altos que Felipe Pinglo y otros compositores trasladaron a las letras del vals peruano. Pero en el transcurrir de esta historia de la ciudad desvanecida, la realidad nacional cambia radicalmente y, con ella, se transforman los intereses de los escritores, cuyas evocaciones de "la Lima que se va" se convierten en la imagen ideal para la crítica y la denuncia de un presente conflictivo y problemáticamente modernizado. Tal es el caso, por ejemplo, de las evocaciones de Barranco en la obra de Díez-Canseco o la radical oposición entre este mismo balneario y la imagen embrutecida del centro de Lima

en *La casa de cartón* de Martín Adán, antecedentes fundamentales del neorrealismo urbano de los años 50.

Este discurso alcanza la mitad del siglo XX, momento principal de la transformación urbana, cuando las últimas imágenes del pasado bucólico desaparecen ante la irrupción de la ciudad industrializada. Su faz ya no es la misma, y los "soberbios montes de la regia Lima" que Pedro de Oña cantó en los versos de *El arauco domado* (1596) aparecen a mediados de siglo invadidos por las hacinadas chabolas que forman las inmensas barriadas limeñas o "cinturones de miseria". Durante los años 40 y 50, el gobierno del general Odría renovó las infraestructuras de la ciudad y la consecuente oferta de empleo supuso un reclamo para ingentes masas de provincianos, que se desplazaron del campo a la ciudad en busca de un futuro mejor. Sin embargo, sus expectativas resultaron poco halagüeñas cuando, convertidos en un oprimido proletariado urbano, tuvieron que afrontar serias dificultades en un espacio opresor y alienante. La masiva migración obligó a un crecimiento vertiginoso de la urbe cada vez más desbordada, tanto en zonas residenciales como en la formación de las barriadas o "pueblos jóvenes" en las faldas de los cerros. "La ciudad de la gracia", como la denominó Rubén Darío, se transforma así en su opuesto, adquiriendo ese apelativo que Sebastián Salazar Bondy fijó al escribir el ensayo *Lima la horrible*, cuya primera referencia aparece en el poema de César Moro "Viaje hacia la noche", de *La tortuga ecuestre*.

La opulenta Ciudad de los Reyes, enriquecida gracias al centralismo que la mantuvo aislada de la realidad andina de la que se nutría, asiste por fin a la nacionalización de su espacio. El proceso de la literatura peruana había mitificado un pasado quimérico de paz y felicidad en las obras que registran la desintegración de la Lima virreinal –Cabotín, Gastón Roger, Gálvez, etc.–; el mismo pasado que Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui y Sebastián Salazar Bondy denuncian como causa directa de la pervivencia del sistema clasista y de los problemas globales de un país aletargado. A mediados de siglo, la transformación urbana impone una fisonomía totalmente renovada a la ciudad, clausura la ya tambaleante exclusividad limeña e incorpora a su espacio la imagen bullente del país real.

En este contexto, los escritores de la generación del 50 –la generación del neorrealismo urbano– (cuyos nombres principales son Enrique Congrains Martín, Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Luis Loayza, Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro) ponen sus novedosos acentos sobre esta inédita realidad urbana a través de una perspectiva crítica y analítica de las aceleradas transformaciones urbanas acaecidas durante estas décadas. Y descubren el desarraigo que sufren esos habitantes silenciados o "mudos" que renovaron el paisaje humano de la ciudad. Algunos de ellos, y en especial Julio Ramón Ribeyro, regresan esporádicamente al pasado idílico como medio

de contraste para el retrato de una realidad desencantada y marginal. En cualquier caso, a través de estas evocaciones perpetúan la tradición de "una Lima que se va", pero el objetivo literario ya no está en la Lima del ayer sino en la denuncia del orden social establecido y consensuado en la ciudad contemporánea.

Julio Ramón Ribeyro es la figura principal en el marco de esta novedosa propuesta de una literatura urbana que adopta la etiqueta de *neorrealista*. Ribeyro presenció, al igual que sus compañeros de generación, el crecimiento de Lima durante los años 40 y 50, proceso sentido como dramática transformación producida por la industrialización de la costa y la afluencia incontrolada de inmigrantes de las provincias. El caudal de problemas sociales que emana de esta inquietante situación histórica se convierte desde sus primeros escritos en la temática fundamental de su literatura. Sin embargo, la historia de su propia familia, que durante las primeras décadas del siglo XX seguía perteneciendo a la clase media alta, le aportaría una visión muy amplia del cambio social. La decadencia de esa familia eminente es presentada en algunos de sus cuentos como consecuencia de la incapacidad de la vieja elite tradicional para adaptarse a la nueva realidad. En este espacio urbano cambiante, la clase comercial y competidora, opulenta y ostentosa, protagoniza la transición de una sociedad tradicional al "infierno de una sociedad pre-capitalista que se moderniza sin democratizarse"[11].

Este proceso, percibido desde el punto de vista personal de la decadencia familiar, es recreado por Ribeyro en "Ancestros"[12] –de su *Autobiografía* inconclusa–, fragmento del que se deducen ciertos motivos recurrentes de su obra. Nacido en el momento de decadencia de esa familia de hombres ilustres, Ribeyro vive este crepúsculo como honda contradicción interna que genera ciertos temas repetidos en su narrativa, tales como la marginalidad, el *desclasamiento*, la frustración existencial, etc. Ahora bien, Ribeyro se opuso a ser considerado un epígono degradado de cierta casta social: él mismo definía su actitud vital "como una resistencia y casi hostilidad a 'seguir ese camino' (no haberme recibido de abogado, no haber hecho lo que podía hacer para ingresar a la docencia de San Marcos, etc.)"[13]. Pero en cualquier caso, el sentimiento de la decadencia

---

[11] Alfredo Bryce Echenique, "El arte genuino de Ribeyro", prólogo a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos (1952-1994)*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 13.

[12] Publicado en Julio Ramón Ribeyro, *Antología personal*, ed. cit.

[13] *La tentación del fracaso, II. Diario Personal 1960-1974*, Lima, Jaime Campodónico, 1993, pág. 45. Estas declaraciones son el comentario de Ribeyro sobre la interpretación que Pablo Macera hacía de él "como el epílogo bastante degradado de cierta casta social –donde se aliaban el dinero y los adornos del espíritu". Ribeyro se rebela contra esta interpretación en el siguiente fragmento de su diario: "injertado en una forma de

familiar agudiza esa percepción nostálgica del cambio urbano del que emergen nuevas reelaboraciones del tópico urbano al que nos hemos referido: "la Lima que se va".

Desde esta percepción, la tradición mitificadora del espacio limeño adquiere unos rasgos básicos, principalmente la escritura de una versión mítica e idealizadora del pasado, y la ficcionalización de un discurso que dramatiza los cambios e impone el contraste con el presente. Este discurso se encuentra ya en Palma y llega hasta Ribeyro:

> Lima ha ganado en civilización; pero se ha despoetizado y día a día pierde todo lo que de original y típico hubo en sus costumbres. (Ricardo Palma:"Con días y ollas venceremos")[14]

> El país se había transformado y se seguía transformando y Lima, en particular, había dejado de ser el *hortus clausum* virreinal para convertirse en una urbe ruidosa, feísima e industrializada, donde lo más raro que se podía encontrar era un limeño. (J. R. Ribeyro: "El marqués y los gavilanes")[15]

Sin duda, en Ribeyro la percepción nostálgica del pasado limeño –el "*hortus clausum* virreinal"[16]– está presente en sus cuentos urbanos y marca su aprehensión de la ciudad, característica que nos induce a situarlo en esa tradición inaugurada por José Gálvez en *Una Lima que se va*. Pero en su escritura esta evocación responde a una utilización mediatizada, es decir, el escritor se sirve de ella con el afán de trazar, en su realidad íntegra, la geografía social de una ciudad nueva.

En esta ciudad irreconocible, el indigenismo y la literatura urbana anulan su contraposición cuando los problemas del indígena dejan de ser exclusivos de la sierra y se trasladan al espacio de esa ciudad que le abo-

---

vida burguesa que no acepto y amenazado por una revolución popular que me sería dolorosa, me parece inteligente pero poco justa. Él ignora que por mi ascendencia materna soy un plebeyo, con igual título que no importa qué verdadero hijo del pueblo. (Mi bisabuela materna llevaba pollera y se peinaba con trenzas). Ignora también que no extraño en absoluto los privilegios mundanos e intelectuales de mis bisabuelos rectores y ministros [...] No conoce tampoco hasta qué punto carezco de una serie de sentidos específicos de la casta a la que me quiere asimilar: el de la propiedad, el del domicilio, el de la patria, el de la profesión, y hasta el de la familia" (pág. 45).

[14] Ricardo Palma, *Tradiciones Peruanas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1893, Tomo I, pág. 387.

[15] El discurso sobre el *hortus clausum* virreinal se prolonga en otros autores contemporáneos. Recordemos que Alfredo Bryce Echenique, por recomendación de Ribeyro, tituló su primer libro de cuentos *Huerto cerrado*.

[16] Julio Ramón Ribeyro, "El marqués y los gavilanes", en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 467.

ca a la marginación social[17]. La oleada de cosmopolitismo literario introducida por los escritores de la generación del 50 (se reconoce el influjo del existencialismo y de la renovación estilística de Joyce, se admira la literatura anglosajona, con Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Lawrence y Huxley, y la novela francesa de Gide, Proust y Malraux, y se advierte la influencia del propio contexto latinoamericano con Borges, Carpentier, Rulfo y Arreola como referentes principales) y la necesidad de captar la nueva realidad urbana generan una novedosa narrativa en la que la transformada geografía social de la ciudad se convierte en uno de los temas centrales de la literatura peruana.

"La ciudad es un estado de ánimo"

"Las ciudades, como las personas o las cosas, tienen un olor particular, muchas veces una pestilencia". Con estas palabras iniciaba Julio Ramón Ribeyro su primera novela, *Crónica de San Gabriel* (1960), fijando, a través de una trama novelesca que se desarrolla en una hacienda andina, la atracción de la ciudad que preside toda su obra, y ratificando, de este modo, la mirada urbana que ya había ensayado durante la década del 50 en sus primeras colecciones de cuentos.

En la "Introducción" a esta novela Ribeyro confirma la esencial visión urbana que recorre toda su narrativa: "Que *Crónica de San Gabriel* transcurra en la sierra no hace de ella, sin embargo, una novela indigenista, lo que la distingue de los grandes frescos andinos de Ciro Alegría y José María Arguedas. Su especificidad proviene de que se trata de una visión de la sierra, pero hecha por un limeño"[18]. Más adelante, Ribeyro evoca la percepción de su ciudad natal: "Lima, decían las viejas, olía a ropa guardada. Para mí olió siempre a baptisterio, a beata de pañolón, a sacristán ventrudo y polvoriento"[19]. En estas líneas están contenidas algunas de las claves de la construcción urbana en la obra de Ribeyro sobre las que vamos a insistir a lo largo de este libro: la aprehensión anímica de los espacios de la niñez; y el olor a ciudad antigua, ese olor ya caduco y desvanecido ante la avasallante irrupción de la humareda en la ciudad modernizada, donde se ubica el tiempo real del joven escritor.

En 1953 Ribeyro había escrito el artículo titulado "Lima, ciudad sin novela", donde lanza esa especie de reto para que "alguien se decida a

---

[17] Véase Efraín Kristal, "Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIV, nº 27, Lima, 1er semestre de 1988, pág. 68.

[18] Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel*, Barcelona, Tusquets, 1982, pág. 12.

[19] *Ibidem*, pág. 15.

colocar la primera piedra"[20]. Sin embargo, durante esa década Ribeyro circunscribió su visión urbana a la narrativa breve, y no será hasta la década siguiente cuando escriba sus primeras novelas. Cinco años después de *Crónica de San Gabriel*, la publicación de *Los geniecillos dominicales* (1965) significaba en el Perú, tal y como ha consignado Washington Delgado, el advenimiento de la novela urbana[21]. En esta última, Ribeyro profundiza en la percepción anímica del cambio social de la urbe, cuya fisonomía también cambiante traduce el sentir enajenado de sus antiguos habitantes. En general, en la narrativa ribeyriana –tanto en los cuentos como en las novelas– este proceso de acelerada mutación aparece como constante temática, recreada desde distintos puntos de vista que recorren toda la escala social. Pero, en cualquier caso, los aromas de una antigüedad urbana en decadencia, y el hábil manejo al que el escritor los somete dependiendo del propósito fijado en cada relato, fluyen entre las líneas de esta narrativa como nota indispensable que determina la construcción literaria de la ciudad como estado de ánimo.

"La ciudad es un estado de ánimo", escribía Georges Rodenbach en su *Bruges-la-Morte* (1892). La crítica sobre la obra de Ribeyro ha reiterado la ausencia de descripciones urbanas en una narrativa que, sin embargo, concede toda la atención a las figuras que deambulan por calles apenas sugeridas. Por ello, la concepción de la ciudad como estado de ánimo, esa ciudad invisible que recorremos con los personajes y reconocemos como un espacio vital que condiciona su conflicto interior y su visión del mundo, es el concepto fundamental del que partimos para realizar una propuesta de la perspectiva urbana en la obra de Ribeyro.

Para conseguir fijar en su literatura la conflictiva transformación nacional de mediados del siglo XX, el escritor centra su mirada en esa nueva ciudad semimoderna y gris en la que convive la humanidad que procede del mundo de la sierra y el campo. En cierto sentido, su escritura urbana se acerca pretendidamente al objetivo perseguido por el gran poeta de la ciudad, Baudelaire[22], quien "sacando a la luz la parte de alma humana oculta en los paisajes [...] reveló el corazón triste y a menudo trá-

---

[20] Julio Ramón Ribeyro, "Lima, ciudad sin novela", en *La caza sutil*, Lima, Milla Batres, 1976, págs. 15-19. [*El Comercio*, Lima, 31 de mayo de 1953]

[21] "Si la novela anterior a 1950 tuvo un carácter épico y estuvo dedicada casi exclusivamente a la descripción de ambientes provincianos y grandes conflictos sociales, la nueva novela desarrollada después de 1960 es predominantemente urbana, su carácter es lírico o puramente novelesco y los conflictos que describe son sicológicos". Washington Delgado, "Ribeyro y la imagen novelesca de la burguesía latinoamericana", prólogo a Julio Ramón Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, Lima, Carlos Milla Batres, 1973, pág. 12.

[22] Sobre las relaciones con Baudelaire, véase el apartado "Una imagen peruana del *flâneur* baudeleriano".

gico de la ciudad moderna"[23]. En el paisaje humano representado en sus cuentos y novelas, el lector puede descubrir seres tan reales como los desamparados habitantes de las primeras barriadas limeñas, los humildes profesionales y empleados de una clase media que se esconde tras una fachada de cotidianidad desgastada y alienante, los antiguos burgueses aristocráticos que asisten a su propia decadencia y a la desintegración de su mundo ya caduco…[24]. Todos ellos dan vida a esa temática recurrente que genera, indefectiblemente, la atmósfera y la tonalidad ribeyrianas; temas que el propio escritor enumera al reflexionar en una entrevista sobre el libro de cuentos *Sólo para fumadores*:

> *Sólo para fumadores* retoma temas frecuentes en mi obra narrativa corta. Es decir, el tema de la creación literaria, el tema de la muerte [...], el tema de la locura, el tema fantástico, el tema de la impotencia y de la decadencia [...]. Es decir, hay una reiteración de todos estos temas, que regresan siempre en lo que escribo, que creo que son los que le dan una tonalidad, una atmósfera, ribeyriana si quieres, a mis libros, lo que los hace reconocibles[25].

Dicha temática traduce en esta obra la necesidad implacable de mostrar una realidad en sus contradicciones y miserias, partiendo de una abarcadora visión de vencidos. En una carta al crítico Wolfgang A. Luchting (17 de enero de 1961), Ribeyro da la clave para entender su predilección por la ciudad. En sus palabras Lima adquiere la categoría de símbolo, convirtiéndose en emblema de todas las capitales sudamericanas:

> Lo que he escrito hasta ahora no es sino una preparación. Es mi ambición escribir un día una gran novela peruana… cuyo tema, a mi ver, no consistiría en la pintura de las masas infinitas de indios y cholos que literalmente viven en la esclavitud… sino en la de aquella gente que tiene la culpa de esta esclavitud, es decir la que

---

[23] Palabras del poeta Theodore de Banville en un homenaje ante la tumba de Baudelaire. Cit. en Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, (1982), Madrid, Siglo XXI, 1991, pág. 130.

[24] En la progresiva creación de esta geografía social de Lima, cuyo rasgo común es la marginalidad, puede advertirse una evolución en los cuentos: si en el primer volumen, titulado *Los gallinazos sin plumas*, Ribeyro centra su mirada en el mundo mísero de las barriadas, en los siguientes volúmenes amplía su enfoque para explorar los ámbitos sociales de la clase media y de la aristocracia empobrecida.

[25] Entrevista por Alfredo Pita (1987), "Ribeyro a la escucha de una voz que dicta". Publicada en la compilación de entrevistas *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, selección, prólogo y notas de Jorge Coaguila, ed. cit., pág. 163.

> vive en los *centros urbanos de los regímenes feudales*[26]. En una palabra, en las capitales de Suramérica, Lima está predestinada para servir como símbolo para todas ellas. El Perú y hasta toda América Latina pueden explicarse a través de Lima. Tal vez uno de estos días lograré describir Lima y los limeños. Con esto, el fenómeno de América del Sur se volvería más comprensible[27].

Como ha señalado C. Lévano, "Ribeyro expresa un Perú urbano y actual. Traduce en lenguaje de arte el Perú profundo de nuestro tiempo, ese que en Costa, Sierra y Selva experimentó un traslado gigantesco y veloz de la feudalidad al capitalismo subdesarrollado y deformado, de país dependiente"[28]. En suma, en su narrativa urbana el narrador bucea en la problemática esencial de una sociedad cambiante y contradictoria, que se concreta en los conflictos de la migración y la formación de los suburbios, la dimensión ideológica de la movilidad social y de las diferencias sociales y étnicas, la precariedad de las relaciones humanas, etc.

A través de un estilo muy personal, presidido por la sencillez en las formas y un hábil manejo de las técnicas de la ambigüedad, Ribeyro indaga, de forma persistente, en el indescifrable mensaje que se esconde tras el caos urbano, en sus fachadas antiguas, en la sorpresa de sus calles, mediante la exploración de las posibilidades inéditas que ofrecen los espacios de la ciudad. En esta indagación, Ribeyro traza lo que él mismo ha denominado "un inventario de enigmas"[29]. Y, aunque en ocasiones las historias ficcionalizadas en sus cuentos transcurren en lugares míticos de la naturaleza, la imagen esencial que se dibuja en el fondo de la escena es siempre la ciudad, referente del que emana, como veremos, una teoría vital.

Por ello, no debe restringirse la visión urbana de Ribeyro al mero enfoque de los aspectos de la ciudad cambiante. En este sentido, merecen

---

[26] Wolfgang A. Luchting comenta: "La relación entre provincia y ciudad es, en Latinoamérica, una de las más interesantes. Si miramos a la Europa feudal del siglo XIV y XV resulta que el enemigo del feudalismo residió en la ciudad [...] No así, hasta ahora en el Perú, o en Latinoamérica en general [...] en el campo el hombre es producto de los ciudadanos (de los señores feudales que en las provincias viven y allí deciden las fortunas del campesino), mientras en la ciudad el ambiente es el producto de los campesinos (los que, con su trabajo, le permiten al gamonal llevar esa vida fabulosamente ociosa y ostentativa por la que, entre otras cosas, la ciudad de Lima es conocida en todo el mundo)". Wolfgang A. Luchting, "Reflexiones sobre 'Explicaciones a un cabo de servicio'", en *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, págs. 196-197.

[27] Fragmento de una carta a Wolfgang A. Luchting, publicada en *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, *ibidem*, pág. 195.

[28] C. Lévano, "Ribeyro: la realidad del mundo", *Caretas*, nº 485, Lima, 1973. Reprod. en Isolina Rodríguez Conde, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pág. 301.

[29] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas (completas)*, Barcelona, Tusquets, 1986, pág. 180.

recordarse estas palabras de María Bolaños sobre la concepción anímica de la ciudad:

> El lugar es el punto de mira ideal desde el que enfilar todas las búsquedas. [...] las inquietudes de los individuos modernos adoptan con naturalidad este corte espacial, este modo de enraizamiento mítico formulado según una lógica topográfica[30].

Este lugar, en la narrativa de Ribeyro, es la ciudad, punto de mira esencial desde el que plantea las diferentes búsquedas de sus personajes, ya sea en el espacio urbano, en la sierra o en la selva. Por ello, consideramos sustancial para acercarnos a esta obra analizar dicha mirada urbana no sólo en el conjunto de cuentos que transcurren en ciudades –europeas o americanas–, sino también en relatos en los que Ribeyro desarrolla la trama en espacios alejados de la ciudad, donde inevitablemente emergen los motivos, las imágenes y las búsquedas emprendidas en el espacio urbano. La literatura ribeyriana, partiendo de ese punto de mira, traza una serie de enigmas a través de figuraciones de individuos a la deriva que viajan o vagabundean, mediante la recreación de ciudades muertas, o en las diferentes búsquedas de refugios.

La configuración de enigmas que, tomando la referencia literaria de Henry James, componen "el dibujo en la alfombra", y los diferentes intentos de desentrañarlos enhebran una búsqueda que finalmente, en cuentos como "La casa en la playa" o "Silvio en El Rosedal", alcanza una resonancia metafísica.

Ribeyro opinaba que el papel del crítico consiste en "coger una obra como una partitura y proceder a su ejecución [...] Un crítico es un mediador, un intérprete y la audición que propone de una obra será siempre subjetiva y estará marcada por su personalidad"[31]. Para la ejecución de la peculiar partitura ribeyriana, partimos de esa tonalidad substancial de toda su obra: la ciudad concebida como estado de ánimo. Y, desde ella, trazamos las modulaciones que dibujan una serie de preguntas y respuestas, jalonando una obra que, a través de la forma narrativa, halla finalmente en el arte un camino de libertad y de vida. En los diferentes capítulos de este libro planteamos una posible propuesta sobre algunas de las claves básicas de la obra de Ribeyro, ensombrecida por la reiterada caída cotidiana, pero también soñada, a través de sus personajes, como intento de dar encanto a un mundo desencantado. Soledad, marginalidad, autobio-

---

[30] María Bolaños, "La ciudad es un estado de ánimo", en *La ciudad (en la colección fotográfica del IVAM)*, Valencia, IVAM, Centre Julio González/ Generalitat Valenciana, 1996, pág. 10.

[31] Julio Ramón Ribeyro, *La caza sutil*, Lima, Milla Batres, 1976, pág. 60.

grafía, desarraigo, timidez, antiheroicidad, nostalgia, ironía, fantasía, que se enfrentan en la ciudad como lugar de crisis, son algunas de esas claves cuyo sonido, en este original acorde, propone una tonalidad dolida de la que emergen figuraciones del anonimato y la alienación, de la deshumanización y el retraimiento. En su navegación por "los aledaños de la tentación del fracaso", Ribeyro dirigió su mirada hacia el conflicto entre una sociedad que progresa de forma descompasada y los valores morales del hombre *desclasado* en el espacio de la ciudad. Y, desde este espacio, nuestra propuesta pretende trazar una perspectiva concreta de la obra de Ribeyro, que encuentra, en las imágenes urbanas, un eje irradiador de significaciones fundamentales.

Escrutador de la condición humana, el escritor dibuja en sus cuentos, ya transcurran en Lima o en ciudades europeas, la faz de los desposeídos, de los solitarios; un paisaje humano aglutinado en la común marginalidad que les aboca al esfuerzo fallido, a la cotidiana derrota; "teatro urbano"[32] de individuos que viven en la multitud de la ciudad y que, ante la imposibilidad de romper los espacios de la soledad, sufren, en el tedio de su grisura, una pérdida de la ilusión.

Muchos de los relatos de *La palabra del mudo* emanan la desazón ante un mundo que se resiste a ser comprendido; una realidad cuya rápida transformación se escenifica incidiendo en el desconcierto de una sociedad pre-capitalista que no puede asimilar el proceso de modernización sin una verdadera democratización. Ribeyro restituye la voz al "mudo" que por fin consigue hablar a esa sociedad que a pesar de todo no escucha. Desde la concepción ribeyriana de la escritura como único vehículo para una aprehensión inédita de la realidad, surge esa voz quieta y hormigueante que vierte sobre las páginas una experiencia en la que cada fantasía va quebrándose en una dolorosa hilaridad. Mudos chaplinescos en su sarcástica marginación, o quijotescos en su empeño de rehumanizarse a través de la imaginación, sufren el choque frontal entre sus grandes sueños y el cruel desencanto que les impone la realidad cotidiana y modulan esa voz húmeda de ironía –como diría Alfredo Bryce, tan húmeda como el clima de Lima–, que impregna cada una de las páginas y permite al escritor velar la realidad, trascenderla para mejor sugerirla, liberarse de sus limitaciones y penetrar el otro lado de las cosas.

A través de estas voces, nuestra lectura personal se desarrolla como indagación y aprehensión del universo ribeyriano, advirtiendo cómo lo

---

[32] Utilizamos el concepto "teatro urbano" en el sentido tomado por Dionisio Cañas en su libro *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994: en sus palabras, esta noción "connota un nivel de artificio que es consubstancial a la idea de la ciudad en general; y estará, por un lado, más ligado a una mirada de orden ético y, por el otro, es un concepto recurrente en la mirada urbana moderna", pág. 10.

marginal resulta ser el motivo complementario de aspectos más vastos. En definitiva, la ciudad de Ribeyro, en la que se debate la vida entre sombra y sueños, tiene sus raíces plantadas en una actitud de incanjeable calidad humana: la del que no sucumbe a "la tentación del fracaso" y persevera, casi sin aliento, en la tentación del sueño realizable. A sus imágenes y derivaciones dedicamos las páginas de este libro.

1. FUNCIÓN TEXTUAL DE LA LIMA IMAGINARIA: LA CIUDAD INVISIBLE

Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de temores, aunque el hilo de su discurrir sea secreto, sus normas absurdas, sus perspectivas engañosas, y cada cosa esconda otra.

Italo Calvino (*Las ciudades invisibles*)

Sueños, deseos y temores –tamiz que refracta la imagen difusa de una Lima imaginaria– son algunas de las claves que, en la constancia de sus movimientos imprevisibles, mueven al personaje ribeyriano por el espacio desdibujado de la ciudad, cuyo contorno aparece meramente sugerido en la ficción narrativa, con trazos leves, rápidos e incisivos. Lugar que el escritor representa como espacio vivido, con rasgos físicos que no importan sino por su potencialidad para intensificar e identificar estados de ánimo, que a su vez traduzcan procesos sociales y, en última instancia, sentimientos que alcancen una profundidad universal. Desde esta perspectiva, el objetivo de este estudio consiste en analizar los mecanismos mediante los cuales Ribeyro se acerca al fenómeno urbano en su dimensión más universal. Son los mecanismos que genera la que hemos denominado *ciudad invisible*, y para desentrañarlos nos serviremos de cuentos que transcurren en Lima[1].

En una primera aproximación a la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, el escritor de la ciudad nos sorprende con una inmensa oquedad: el escamoteo sistemático de descripciones físicas del entorno urbano. A pesar de que la mayoría de los relatos se desarrollan en calles y plazas, hoteles, casas de pensión, desvencijadas oficinas de edificios públicos, etc., son muy escasos los momentos descriptivos. Todo el centro de atención gira en torno a los personajes, cuyo tratamiento psicológico se nos revela inmediatamente como la nota más significativa de esta narrativa.

---

[1] Omitimos ejemplos de los cuentos cuyas historias acontecen en ciudades europeas –reunidos en su mayor parte en la colección *Los cautivos*–, puesto que serán abordados en el capítulo tercero.

Una concepción anímica que descubre la ciudad como la suma de seres humanos que la habitan, la viven y la transforman.

En este sentido, la ciudad se descubre como espacio esencial para la captación de las inquietudes de los individuos, ubicándose de este modo en esa dimensión anímica que Baudelaire perfilara en su poesía, "sacando a la luz la parte de alma humana oculta en los paisajes", y que María Bolaños plantea como aprehensión moderna de la ciudad: "A estas alturas de los tiempos, a casi nadie le interesa conocer ya la ciudad como un objeto topológico, como un conjunto de construcciones ordenadas, cada uno de cuyos recodos podrían alcanzarse con la razón. En esta evaluación de la ciudad lo que importa es su competencia en el campo de lo *individual*, su capacidad para declinar los estados de ánimo de sus habitantes"[2].

Este *espacio urbano invisible* tiene sin embargo una función textual determinante, puesto que genera en el lector mecanismos semánticos –un tanto inconscientes– esenciales para la captación de este universo ficcional. Ahora bien, antes de adentrarnos en el análisis de estas hipótesis explicativas de la *Lima invisible* en el espacio abierto de la lectura, hay que comenzar apuntando la aversión de Ribeyro por la manía de las descripciones exhaustivas. Así lo expresa a través de Luder en las siguientes palabras:

> –Cuando a Balzac le entra la manía de la descripción –observa un amigo– puede pasarse cuarenta páginas detallando cada sofá, cada cuadro, cada cortina, cada lámpara de un salón.
> –Ya lo sé –dice Luder–. Por eso no entro al salón. Me voy por el corredor[3].

Partiendo de esta constatación, analizamos en este capítulo las posibles implicaciones que se deducen de la configuración literaria de ese espacio no dicho en la escritura, que sin embargo adquiere una presencia permanente y determinante en las vidas de las historias ribeyrianas. En definitiva, el objetivo se centra en la constatación de que la escritura urbana de Ribeyro, con su vacío descriptivo, apunta hacia una perspectiva bien definida: la ciudad concebida no como objeto de percepción sino como ente de reflexión.

---

[2] María Bolaños, "La ciudad es un estado de ánimo", en *La ciudad (en la colección fotográfica del IVAM)*, Valencia, IVAM, Centre Julio González/ Generalitat Valenciana, 1996, pág. 11. El subrayado es de la autora.

[3] Julio Ramón Ribeyro, *Dichos de Luder*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1992, pág. 15.

"Lo real-espantoso": La ciudad desvanecida en "horas celestes"

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
[...]
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

Federico García Lorca

La primera derivación semántica de la reiterada imprecisión espacial consiste en la sustitución de la descripción por la sugestión: el espacio físico adquiere una presencia viva en tanto que se sugiere desde la interioridad del personaje. En correspondencia con los seres que lo habitan, se convierte en un espacio opresor y decadente y su protagonismo como personaje imaginario consigue intensificar el repetido drama de una angustia interior. De esta forma, lo callado, lo no escrito, se vuelve doblemente significativo, y la ciudad sugerida trasluce ese espacio que queda en torno, desdibujado, insinuado en "un vacío no colmado de palabras"[4], que espera completarse en la imaginación creadora del lector. Obviamente, el arte simbolista está en el origen de esta pretensión narrativa en la que ciertas palabras y expresiones adquieren la categoría de símbolos, cuando tras ellas se adivina un mundo de significaciones ocultas. En este sentido, merecen recordarse aquellas palabras de Jorge Luis Borges en su ensayo "El arte narrativo y la magia", donde señalaba: "Nombrar un objeto, dicen que dijo Mallarmé, es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que reside en la felicidad de ir adivinando; el sueño es sugerirlo"[5].

Ribeyro asevera repetidas veces este planteamiento, dado que, desde su punto de vista, lo atractivo del arte literario se encuentra en ese *espacio invisible de la escritura* que induce al receptor a penetrar en el interior de los refugios escondidos entre las palabras, sólo accesibles a través de una lectura escrutadora y generadora de sentidos. Así se advierte en muchas de sus reflexiones sobre la literatura; en concreto, cuando analiza el estilo de sus cuentos, manifiesta apreciar "la sequedad, la síntesis, el

---

[4] Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, (1972), Aurora Bernárdez (trad.), Madrid, Siruela, 1998 (6ª ed.), pág. 53.

[5] Jorge Luis Borges, *Discusión*, en *Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 1997, pág. 229.

poder de expresar más de lo aparente"[6]. En definitiva, el poder de la palabra preñada de significados que encuentran en la sugerencia su mejor vía de escape, y en el uso de la ironía un instrumento esencial. Una poética que es el signo de su estilo y sobre la que emite reflexiones explícitas como las que a continuación reproducimos.

En su artículo dedicado a *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, Ribeyro advierte: "Lo que le falta a mi juicio a esta obra ejemplar es lo secreto, lo no dicho, lo callado, lo que debe adivinarse o leerse entre líneas, esa *dimensión invisible* pero operante de las obras que más admiro"[7]; y en su *Diario personal*, tras analizar *Washington Square* de Henry James y percibir en esta novela el clima de misterio creado a través del escamoteo del análisis de algunos personajes –a los que sólo conocemos "vistos" por los demás–, opina sobre Balzac o Flaubert que "sabían todo de sus creaciones y al no dejarle al lector ninguna posibilidad de completar los silencios los vuelve completamente pasivos"[8].

Esta predilección por la periferia imaginativa del significado denotativo del lenguaje es el signo principal de un estilo al que Ribeyro siempre tendió como ideal de narración. Así lo manifiesta en otras reflexiones que se encuentran en el tercer tomo del *Diario Personal*, apuntando hacia el mismo sentido: cuando en noviembre de 1976 Ribeyro proyecta uno de sus cuentos, se plantea "la posibilidad de exacerbar lo no dicho, algo así como Henry James + Henry Moore, un relato en el cual el silencio sea tan importante como la voz, así como en las esculturas del autor citado no son las formas sólidas sino el espacio que las separa lo que le da sentido a la obra"[9]; más tarde, en septiembre de 1978, al analizar la literatura de Bukowski opina que "es impresionante pero se agota en su lectura. No hay más de lo que se dice. Su discurso se superpone geométricamente a su significado. No hay esas fisuras, eso no dicho, lo callado o reprimido, lo simplemente insinuado, que para mí le dan a lo escrito su dimensión o su sobresignificación"[10].

---

[6] Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso, III. Diario Personal, 1975-1978*, Lima, Jaime Campodónico, 1995, pág. 133.

[7] Julio Ramón Ribeyro, "Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca*", *La caza sutil*, Lima, Milla Batres, 1976, pág. 155. El subrayado es nuestro.

[8] *La tentación del fracaso II. Diario personal 1960-1974*, Lima, Jaime Campodónico, 1993, pág. 203.

[9] Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III...*, ed. cit., pág. 92.

[10] *Ibidem*, págs. 241-242. Si bien esta técnica es esencial en el estilo de Ribeyro, aplicado a su narrativa en general, nos parece especialmente destacable el cuento titulado "Vaquita echada", que consiste en una conversación trivial cuyo único objetivo es el de ocultar la dolorosa necesidad de transmitir a un amigo común la muerte de su esposa. Asimismo, en este sentido hay que señalar el cuento "*Terra incognita*", relato paradigmático de ese poder de expresar más allá de lo aparente, escondiendo y a la vez delatando la tendencia homosexual de su protagonista.

Desde estos postulados, la narrativa de Ribeyro muestra obstinadamente la fisura de una literatura urbana que esconde su propio escenario, tan sólo perceptible a través de un tamiz que refracta un paisaje alrededor. En una entrevista con Giovanna Minardi, Ribeyro enfatizaba el protagonismo del ambiente, en cuanto proyecta e intensifica el sentir del personaje:

> Una cosa que me parece importante cuando escribo es la presencia del espacio, del entorno, del paisaje. Aunque sea sólo una página, en todos mis relatos siempre hay una descripción de los personajes en un espacio determinado, con características determinadas. [...] Siempre hay la presencia del ambiente alrededor del personaje que desempeña un rol, que crea la atmósfera. *Hay una relación muy estrecha entre el espacio y el estado de ánimo del personaje*[11].

Quizás uno de los cuentos que mejor ejemplifica este aspecto sea "Los gallinazos sin plumas"[12] (1954) –título también de su primera colección de relatos (1955)–, que comienza con una personificación de la ciudad: "A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos" (pág. 21)[13]. Sigue a continuación una presentación de la urbe en la que el espacio de la descripción es sustituido por la composición difuminada de un paisaje fantasmal, cuyo ambiente se compara con una "atmósfera encantada" (pág. 21), y poblada a esas horas por sirvientas, beatas, noctámbulos, gallinazos sin plumas...:

> Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. Las beatas se arrastran penosamente hasta desaparecer en los pórticos de las iglesias. Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician por la avenida

---

[11] Giovanna Minardi, "Una hora con Julio Ramón Ribeyro", *Alba de América*, vol. 9, nº 16-17, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1991, págs. 367-368. La entrevista completa se encuentra publicada en la compilación realizada por Jorge Coaguila, *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, Lima, Jaime Campodónico, 1998, págs. 207-221. El subrayado es nuestro.

[12] Dick C. Gerdes realiza un análisis pormenorizado de las técnicas narrativas de "Los gallinazos sin plumas" en su tesis doctoral *La obra literaria de Julio Ramón Ribeyro en la novelística peruana contemporánea*, Michigan, Ann Arbor, 1970, págs. 26-32.

[13] Todos los fragmentos que citamos de los cuentos de Ribeyro pertenecen a la edición de *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994. En adelante, consignamos la página entre paréntesis, siempre referida a la citada edición.

> Pardo su paseo siniestro, armados de escobas y de carretas. A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, canillitas morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura. A esta hora, por último, como una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas. (pág. 21)

Estos últimos son los protagonistas del relato: dos niños brutalmente maltratados y explotados por su abuelo, quien encarna los valores de la sociedad que lo ha marginado: el ansia desorbitada del "tener". Problemática cuyas consecuencias adquieren en el mundo contemporáneo una significación universal: "Partiendo de la realidad peruana –comenta Isolina Rodríguez Conde–, el narrador la transforma en una existencia universal: el tema del conflicto contemporáneo entre el hombre y una ética basada en el tener, tan típica en la civilización moderna, y que seduce a éste a estados deshumanizados"[14].

La identificación con los gallinazos, utilizada por Ribeyro como mecanismo simbólico para sugerir ese proceso de animalización de los personajes que preside la trama del relato, constituye a su vez el lazo que permite conectar la historia narrada con el referente espacial no descrito. Éste se nos da a través de esa imagen arquetípica de la ciudad de Lima, presidida por el gallinazo. Sebastián Salazar Bondy, cuando escribe en su *Lima la horrible* sobre el imaginario de la ciudad, reproduce el siguiente fragmento en el que el viajero francés Ernest Grandidier[15] describe, desde la altura, el pretendido "oasis limeño" en medio del desierto de las playas: "creeríase contemplar una ciudad en ruinas que acaba de ser destruida por una gran catástrofe. Esas casas bajas con techos cubiertos con una capa de barro, y los gallinazos calvos y de lúgubre plumaje que coronan las techumbres, contribuyen a hacer más completa esta ilusión"[16]. En efecto, tal y como puede comprobarse en las innumerables referencias de diversos escritores, los gallinazos son sin duda alguna una imagen arquetípica de Lima[17].

---

[14] Isolina Rodríguez Conde, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pág. 8.

[15] Fotógrafo y coleccionista de arte que viajó a Perú en la segunda mitad del siglo XIX y escribió *Voyage dans l'Amérique du Sud. Pérou et Bolivie*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861.

[16] Cit. en Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, México, Era, 1968, págs. 80-81.

[17] Recordemos algunas referencias emblemáticas: el propio Sebastián Salazar Bondy se refiere en varias ocasiones al que denomina "ilustre gallinazo" [*ibidem*, pág. 81]; Abraham Valdelomar escribe un texto titulado "Ensayo sobre la psicología del gallinazo" [está publicado en la antología *Costumbristas y satíricos*, París, Desclée, 1938]; incluso

En el citado fragmento de "Los gallinazos...", la creación de esa atmósfera de irrealidad se configura en continuo contraste con el espacio opresor de la casa, donde transcurre buena parte de la narración, y determina la representación del mundo urbano como aventura o liberación para los protagonistas del relato. El propio Ribeyro reconoce su afán de "marcar un contraste entre los entornos, contraste que siempre he buscado voluntariamente"[18]. Y, en lugar de describir físicamente la casa, se sugiere su ambiente irrespirable y sobrecogedor: "Es como si allí, en el dintel, terminara un mundo y comenzara otro fabricado de barro, de rugidos, de absurdas penitencias" (pág. 28). Como contrapartida, la calle se identifica a modo de espacio de apertura: "Y se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana" (pág. 27). Ahora bien, cuando la "hora celeste" llega a su fin, "el mundo mágico del alba" se desvanece y en él ya "no hay mañana ni esperanza posible":

> Cuando el sol asoma sobre las lomas, la hora celeste llega a su fin. La niebla se ha disuelto, las beatas están sumidas en éxtasis, los noctámbulos duermen, los canillitas han repartido los diarios, los obreros trepan a los andamios. La luz desvanece el mundo mágico del alba. Los gallinazos sin plumas han regresado a su nido. (pág. 22)

En el desenlace, cuando los niños consiguen liberarse del abuelo, los espacios cobran una nueva significación. La ciudad deja de ser mágica a la hora del alba y se convierte en un nuevo monstruo que les amenaza, en el sustituto de la opresión:

> Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula. (pág. 29)

Como ha señalado Jesús Rodero, "la hora celeste" es ese momento en el que confluyen los habitantes del inframundo marginal –los niños que, junto a los gallinazos, han de recorrer los basurales y escarbar entre los desperdicios– con el mundo de la realidad cotidiana y ordenada[19],

---

Charles Darwin, confirmando la importancia fundamental de los gallinazos en el imaginario urbano limeño, destaca su presencia en *El viaje del Beagle* (Barcelona, Labor, 1984) al describir la capital peruana: "La ciudad de Lima está hoy casi en ruinas, no están pavimentadas las calles, y por todas partes se ven en ellas montones de inmundicias, arrojadas de las casas, en las cuales los gallinazos negros, tan domesticados como nuestras gallinas, buscan los pedazos de carne podrida". (pág. 431)

[18] "Una hora con Julio Ramón Ribeyro", entrevista con Giovanna Minardi, en Jorge Coaguila, *op. cit.*, pág. 213.

[19] Jesús Rodero, *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*, Michigan, Ann Arbor, 1994, pág. 88.

apuntando a ese contexto histórico-social del relato al que tan acertadamente se refiere Efraín Kristal:

> En el Perú moderno, el sector de la economía agrícola y ganadera controlada hasta entonces por la oligarquía latifundista, es desplazada para privilegiar a intereses industriales y modernizantes. Este proceso, cuyo germen se distingue a comienzos del siglo veinte [...] se intensifica en la época de maduración de Ribeyro, en que definitivamente los sectores latifundistas pierden su hegemonía económica del país y consiguientemente su hegemonía política. Contribuye este cambio en la coyuntura económica a producir el crecimiento inorgánico de la ciudad de Lima, debido a la masiva migración de la población indígena desplazada por la quiebra del sector económico agropecuario no industrializado[20].

En definitiva, Ribeyro incursiona a partir de este cuento en "esa sangrante, y a veces tétrica, zona de lo real", denominada por el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum "lo real-espantoso"[21]. Y, desde esta perspectiva, emerge en su narrativa un realismo marginal que, como ha planteado Jesús Rodero, "se aleja de ese realismo objetivista (tal y como lo define Luchting) en el que [los relatos] habían sido encasillados habitualmente". En su tesis, Rodero profundiza en el análisis de "la heteroglosia social y discursiva" característica de "la representación de una realidad en movimiento, abierta, polivalente, poblada de voces"[22]. Para ello, el hábil tratamiento de los mecanismos de la ambigüedad es fundamental en la escritura de Ribeyro, puesto que identifican ese arte de la sugestión que hemos destacado como signo principal de su narrativa. Así, por ejemplo, en "Los gallinazos sin plumas" Rodero destaca que la percepción de la

---

[20] Cit. en Jesús Rodero, *ibidem*.

[21] Expresión consignada por Jorge Enrique Adoum, a propósito de la cual opina Mario Benedetti: "Es cierto que la realidad latinoamericana incluye lo *real maravilloso*, que tantas excelencias ha brindado en la obra de un Carpentier, pero también incluye algo que Jorge Enrique Adoum denomina *lo real espantoso* [en su artículo "El artista en la sociedad latinoamericana", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI y Unesco, 1973, pág. 208], y hay muchos escritores que no le hacen ascos a esa sangrante, y a veces tétrica, zona de lo real". Mario Benedetti, "El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo", en *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, (págs. 45-76), pág. 58.

[22] Jesús Rodero, *op. cit.*, pág. 200. Rodero centra su tesis en el análisis de los mecanismos de la ambigüedad utilizados por Ribeyro en su narrativa corta, es decir, en las técnicas literarias empleadas para la creación de un mundo ambiguo y polivalente: son los mecanismos del juego, el disfraz, la locura o la fantasía, que, en última instancia, traducen la visión del mundo del propio escritor, escéptica precisamente por lo abierta y polisémica.

realidad es ambigua desde el punto de vista del narrador, porque no hay una sola realidad sino tres: "la realidad cotidiana, la realidad de Efraín y Enrique (los gallinazos sin plumas) y la realidad del abuelo, don Santos"[23]. A lo largo del relato, Ribeyro insiste en remarcar estas diferentes realidades que se yuxtaponen:

> Cuando los cubos estuvieron rebosantes emprendió su regreso. Las beatas, los noctámbulos, los canillitas descalzos, todas las secreciones del alba comenzaban a dispersarse por la ciudad. Enrique, devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste.
>
> Al entrar al corralón sintió un aire opresor, resistente, que lo obligó a detenerse. Era como si allí, en el dintel, terminara un mundo y comenzara otro fabricado de barro, de rugidos, de absurdas penitencias. (págs. 27-28)

En el desenlace, la incorporación del silencio en la escritura genera un trasfondo simbólico a través del cual el lector adivina que el abuelo, tras haber caído en el lodo, es devorado por el cerdo al que alimentaba a costa de la sobreexplotación de sus nietos: "Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla" (pág. 29).

Los mecanismos simbólicos utilizados para la representación de los espacios, en consonancia con el tratamiento esencial de los silencios, es decir, con el arte de lo no dicho como enfoque principal de esta escritura, junto a la heteroglosia destacada por Rodero, refuerzan la polisemia de una visión del mundo que, al fin y al cabo, resulta ser más real. De este modo, el escritor consigue profundizar en esa zona marginal, múltiple y heterodoxa, a la que accede a través del escepticismo característico de su enfoque, que le impide delimitar los contornos de una realidad unívoca y denotativa, para crear un mundo en última instancia más auténtico, poblado de diferentes voces discursivas, ambiguo, caótico y abierto.

También Mario Castro Arenas, al comentar "Los gallinazos sin plumas", repara en el simbolismo del arte literario ribeyriano, que determina no sólo la imprecisión espacial y ambiental sino también la resonancia de tácitas protestas y mensajes ocultos, tal vez por ello más incisivos en el alcance de su denuncia:

> ..."Los gallinazos sin plumas", espeluznante, amargo y, en cierta manera, cruel retrato de la miseria humana y material que impera en los núcleos marginales de la capital peruana. Ribeyro no fija el lugar en que se desarrolla su relato; pero por el ambiente promiscuo, por ciertos elementos característicos del escenario (crianza de

[23] *Ibidem*, pág. 86.

> cerdos, usufructo de los túmulos de basura erigidos por el servicio municipal de higiene, etc.) da la impresión de haberse inspirado preferentemente en la sórdida y órfica barriada de El Montón que, en las afueras de Lima, se yergue como una herida purulenta y afrentosa entre el indiferente organismo arquitectónico de la ciudad. Ribeyro no busca el contraste notorio entre la miseria y la opulencia; pero éste fluye tácito, inevitable, desolador, zahiriente en su médula. La protesta repercute así, íntima, sutilmente deslizada[24].

En suma, el espacio y su ambiente, siempre sugeridos alrededor de los personajes que lo habitan, y en correspondencia con ellos, amplían e intensifican la vivencia del desencanto. A este respecto, es interesante recordar las siguientes palabras de Ribeyro, que no son sino la confirmación de las anteriores apuntadas por María Bolaños acerca de lo que hemos denominado *ciudad anímica*:

> Estas observaciones [las referidas al espacio urbano en el cuerpo de la narración] no tendrían ninguna importancia si es que no hubieran dado origen a situaciones conflictivas, a verdaderos problemas humanos que son, en última instancia, los que interesan a un narrador…[25].

Y Ribeyro, con la transparencia de su estilo, ahonda en "Los gallinazos..." en ese *paisaje humano* de la ciudad que revela la pérdida del espacio vivencial y el consecuente sentimiento de vacío y desarraigo. En definitiva, escribe la miseria de los marginados que fundan la sociedad de las barriadas, denominada por José María Arguedas, en su novela *Todas las sangres*, "el pueblo de la capital"[26]; sociedad que no es sino la otra cara de la modernización, o la otra cara de esa ciudad insospechada que reparte "las secreciones del alba" (pág. 27) entre la legión clandestina que la invade durante la "hora celeste":

> Ellos no son los únicos. En otros corralones, en otros suburbios alguien ha dado la voz de alarma y muchos se han levantado. Unos portan latas, otros cajas de cartón, a veces sólo basta un periódico viejo. Sin conocerse forman una especie de organización clandestina que tiene repartida toda la ciudad. Los hay que merodean por los edificios públicos, otros han elegido los parques o los mulada-

---

[24] Mario Castro Arenas, *De Palma a Vallejo*, Lima, Populibros Peruanos, s.f., pág. 98.

[25] Declaraciones de Julio Ramón Ribeyro publicadas en Wolfgang A. Luchting, "Discusión de la narración peruana", *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt, Vervuert, 1988, pág. 360.

[26] José María Arguedas, *Todas las sangres*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 321.

> res. Hasta los perros han adquirido sus hábitos, sus itinerarios, sabiamente aleccionados por la miseria. (pág. 22)

Como veremos en el capítulo titulado "La ciudad invisible: escritura de la modernidad", Ribeyro establece una coincidencia entre el auge de la novela latinoamericana de su tiempo y el de la novela francesa o rusa del siglo XIX, basándose en la similitud de la situación socioeconómica. En "Los gallinazos sin plumas" el retrato de la nueva marginalidad generada por el mundo moderno bien puede asimilarse al presentado por Victor Hugo en *Los miserables*, cuando aparecen esos "niños del azar"[27] o hijos desheredados de la enorme ciudad industrializada; pálidos hijos de sus arrabales que el escritor francés describía a través de la mirada del paseante solitario[28]. En las siguientes palabras de Victor Hugo "los gallinazos sin plumas" de Ribeyro encuentran una perfecta ubicación[29]: "Este pálido hijo de los arrabales de París vive y se desarrolla, se enrosca y se desenrosca en el sufrimiento, en presencia de las realidades sociales y de las cosas humanas, como testigo pensativo. Se cree a sí mismo indiferente; no lo es. [...] Preocupaciones, Abuso, Ignominia, Tiranía, Opresión, Fanatismo, Iniquidad, Despotismo, Injusticia [...] Son los niños de familias pobres, escapados. El bulevar exterior es su medio respirable; los alrededores les pertenecen [...] Nunca se aventuran más allá. No pueden ya salir de la atmósfera parisiense, como los peces no pueden salir del agua"[30].

La ciudad transformada por la inmigración es, en palabras de Bryce Echenique, "la Lima que, amurallada espiritual y físicamente, asiste aturdida a la invasión del antes bello, fotogénico, miserable y distante 'Perú profundo', como se le llamaba tan bonito hasta que irrumpió provinciano"[31]. En su novela *Todas las sangres*, José María Arguedas contrapone el mundo corrupto engendrado por el progreso tecnológico de la ciudad al universo mágico y poético de los indios de la sierra, elevado a la dimensión de arcadia utópica. Y en esa contraposición insiste en la pintura del mundo de las barriadas, del que vemos emerger de nuevo a "los gallina-

---

[27] Victor Hugo, *Los Miserables*, vol. I, Madrid, El Mundo Unidad Editorial, 1999, pág. 534.

[28] Véase el apartado titulado "Una imagen peruana del *flâneur* baudeleriano".

[29] En el apartado de este capítulo titulado "La ciudad invisible: escritura de la modernidad" comentamos la relación entre ambos escritores y reproducimos la cita de Ribeyro en la que reflexiona sobre la coincidencia entre el auge de la novela latinoamericana de su tiempo y el de la novela francesa o rusa del siglo XIX.

[30] Victor Hugo, *Los Miserables*, ed. cit., pág. 534.

[31] Alfredo Bryce Echenique, "Perú y la santidad sumergida", en *A trancas y barrancas*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pág. 151.

zos sin plumas" de Ribeyro, esos "chicos chiquitos" que Arguedas descubre al lado de los verdaderos gallinazos:

> He visto a los chicos chiquitos comer la basura junto con los chanchos en esa barriada que le dicen "El Montón". Todavía huele en mi pulmón la pestilencia. ¿Es gente, señor, esos que viven más triste que el gusano? El gallinazo les pega a los chiquitos.
>
> Él había residido cerca de las tropas de chanchos y niños que se alimentaban en ese basural de la capital[32].

En la obra de Ribeyro, la visión evanescente de la sólida ciudad del pasado, "amurallada física y espiritualmente" y desvanecida en la ciudad de los gallinazos, se constituye en eje de coherencia de toda su narrativa, que, como veremos, construye el sentido de un mundo que avanza a pasos agigantados en un proceso de cambio perpetuo e imparable. En este sentido, su narrativa se inscribe, como planteamos más adelante, dentro de la experiencia literaria de la modernidad, y en concreto, Ribeyro establece desde "Los gallinazos sin plumas" la línea principal de su producción: la representación de la ciudad que ingresa en el proceso de la modernidad desprovista de un sistema socioeconómico preparado para asumir y consolidar el cambio. Objetivo que consigue mediante la creación de esa atmósfera que Marshall Berman, a propósito de *La nueva Eloísa* de Rousseau, ha descrito como origen del sentir moderno en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1982), libro clásico sobre las ciudades y su relación con la literatura:

> Esta atmósfera –de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma– es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna[33].

Otro cuento en el que la ciudad sugerida adquiere una presencia viva y actuante es el titulado "La tela de araña" (1953). En este relato la ciudad aparece en principio como espectadora pasiva de la historia, al fondo, desdibujada y como en segundo plano. Sin embargo, en el desenlace del relato reaparece la ciudad-monstruo como imagen del depredador que devora a los inocentes provincianos desplazados a la capital, intensificando de este modo el drama de la inmigración: "En aquella ciudad para

---

[32] José María Arguedas, *op. cit.*, págs. 98 y 107.

[33] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad,* Madrid, Siglo XXI, 1991, pág. 4.

ella extraña, bajo cuyo cielo teñido de luces rojas y azules, las calles se entrecruzaban como *la tela de una gigantesca araña*"[34] (págs. 62-63). Ante la opresión de la casa cerrada, la ciudad no se ofrece como espacio de liberación: "Miró hacia la puerta, cuyo cerrojo estaba corrido. Detrás de ella quedaba la ciudad con sus luces rojas y azules. Si franqueaba la puerta, ¿a dónde podría ir?" (pág. 63).

La ciudad se convierte así en una gigantesca tela tejida por sus propios habitantes, actuando como cárcel de existencias. La ingenuidad provinciana representada por la sirvienta que protagoniza el relato sucumbe finalmente ante los malintencionados engaños del mundo de la gran metrópolis, reelaborando de este modo el tópico de la novela indigenista que divide topográficamente el bien y el mal: los costeños suelen ser malvados y lujuriosos, mientras que los serranos –"el Perú profundo"– encarnan los valores del bien y la bondad.

En suma, en estos relatos se presenta la ciudad como un entorno hostil que sobrecoge y amedrenta a unos seres humanos indefensos y asustadizos. Es, en definitiva, la ciudad monstruosa de la industrialización descompasada, protagonista literaria de tantos escritores que la han descrito como prisión forjada con redes de pesados cables y luces escandalosas, y que aboca a sus habitantes a un porvenir tapiado por los muros de la corrupción y la miseria[35]. "Lo real-espantoso" es esa zona de lo real que se da cita en la Lima de estas décadas. Y Ribeyro, con la mirada atenta a la transformación física y social de su ciudad, representó en estos y otros relatos ese inframundo urbano que aparece escenificado en una realidad desdibujada y fantasmal, en la que no tiene cabida el mundo establecido de lo cotidiano. Los contornos impresionistas de la ciudad nebulosa sin duda contribuyen a realzar el objetivo principal de la narrativa ribeyriana: el drama emocional de los seres que la habitan.

Por último, al trasfondo simbólico de esta narrativa, y al dibujo del ambiente fantasmal de la ciudad en "la hora celeste del alba", hay que añadir otra dimensión que atañe a la definición con que Ribeyro identifica su

---

[34] El subrayado es nuestro.

[35] En la literatura española de fin de siglo encontramos algunos ejemplos. Tal es el caso del curioso paralelismo que hemos hallado entre el desenlace de "Los gallinazos sin plumas" y la siguiente imagen de Pío Baroja en *Camino de perfección*. Al comienzo de la novela, en concreto en el capítulo "Horas de silencio", el escritor describe un cuadro y, en esa descripción, aparece el tópico de la ciudad industrial como monstruo, en una imagen similar a la que cierra el relato de Ribeyro: "se veían los tejados de un pueblo industrial, el cielo cruzado por alambres y cables gruesos y el humo de las chimeneas de cien fábricas que iba subiendo lentamente en el aire [...] Se adivinaba en lontananza una terrible catástrofe; aquella gran capital con sus chimeneas era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados". *Camino de perfección (Pasión mística)*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972, págs. 13-14.

narrativa. Nos referimos al *neorrealismo* –término proveniente del cine italiano de las décadas del 40 y del 50[36]–, como etiqueta con la que se calificó a la generación del 50. En 1982 el escritor fue consultado en una entrevista sobre el marchamo "neorrealista" para la definición de su narrativa. En su respuesta Ribeyro asume esta denominación, ratificando la estrecha relación entre el cine neorrealista italiano y su propia literatura:

> La época del neorrealismo fue una de las últimas épocas en que asistí de forma continua al cine. El cine italiano siempre me ha interesado por su capacidad de tratar temas sociales y no sólo aquellos problemas sicológicos e individuales tan propios del cine francés. *Creo que asumo el término neorrealista, pues yo mismo me he calificado así*, cuando algunos críticos han dicho que Ribeyro es un escritor realista. Y me he calificado así por mi afinidad e interés por el cine neorrealista, al que consideré como la forma más adecuada de hacer películas.
>
> Siempre me han impresionado los finales de las películas. [...] El final de una película neorrealista, *Milagro en Milán* de Vittorio de Sica, es uno de mis preferidos, por su confusión entre la realidad y la fantasía[37].

Vittorio de Sica, Rossellini, Visconti son algunos de los nombres más destacados de ese neorrealismo cinematográfico que sin duda guarda una estrecha relación con los ambientes, escenarios y temas de la narrativa de Ribeyro. Escuchemos, por ejemplo, las ilustradoras palabras de Guillermo de Torre sobre el neorrealismo italiano:

> Todos habrán reparado en el hecho de que aun desarrollándose la mayor parte de estos filmes en ciudades cargadas de historia y de belleza arquitectónicas, los cinematografistas rehúyen escrupulosamente aquello que suponga un arte dado, y enfocan la cámara hacia los barrios nuevos sin carácter hecho, o bien hacia las demoliciones, los arrabales, los solares vacíos y la humanidad irregular que tales lugares segregan[38].

Esta relación con el cine neorrealista italiano tiene una importancia fundamental para la concepción de la narrativa ribeyriana que estamos

---

[36] Guillermo de Torre apunta que "se señala como la principal característica del tal estilo –que en rigor sólo abarca los años 1945-1952– la sinceridad, lo directo y espontáneo; después, la tendencia a expresar cuadros del vivir humildes y aun populares". En su *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor, 2001, pág. 778.

[37] Entrevista con Federico de Cárdenas, Isaac León Frías y Carlos Rodríguez Larraín, "El cine, la literatura y la vida" (1982). En Jorge Coaguila (comp.), *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, ed. cit., pág. 96. El subrayado es nuestro.

[38] Guillermo de Torre, *op. cit.*, pág. 779.

intentando delimitar en este capítulo inicial, como punto de partida básico para la propuesta de la perspectiva urbana en la obra de Ribeyro. Conectando nuevamente con la tesis de Rodero, quien viene a plantear que la narrativa ribeyriana se basa en un realismo subjetivo y no en el realismo objetivista propugnado por Luchting –tesis por otra parte corroborada en las consideraciones de Ribeyro sobre el realismo de Flaubert y Balzac apuntadas más arriba–, la conexión con el neorrealismo confirma, en buena medida, esta teoría: la visión del mundo que Ribeyro vierte en su escritura es similar a la propuesta en las películas italianas de dicho movimiento, en cuanto se trata de un realismo interior, que en ocasiones incluye la fantasía (en cuentos como "La insignia", "Doblaje", "Ridder y el pisapapeles", etc.), y en otras la ambigüedad impuesta por el escepticismo de la mirada, pero en todo caso, esa realidad subjetiva constituye, a la postre, una hiperrealidad que realza en grado máximo la marginalidad que conmociona al lector.

Precisamente el filme destacado por Ribeyro –*Milagro en Milán* de Vittorio de Sica– presenta un estrecho vínculo argumental con el cuento titulado "Al pie del acantilado". La formación de la barriada en tierras del estado a partir del empeño de un hombre que coordina los esfuerzos de la comunidad, y su desintegración final ante la omnipotencia de los grandes magnates del poder económico, se identifica con la trama de la magistral película del director italiano. Escenas del cuento como las que destacamos a continuación traen a la mente las imágenes de la comunidad liderada por Totó –protagonista de la película– ante el cinismo avasallador de los grandes capitalistas:

> Una mañana, cuando Samuel y yo trabajábamos en la barca, vimos tres hombres con sombrero, que bajaban por el barranco con los brazos abiertos, haciendo equilibrio para no caerse. Estaban afeitados y usaban zapatos tan brillantes que el polvo resbalaba y les huía. Eran gentes de la ciudad. (pág. 218)

> Yo subí en el acto y llegué cuando los obreros habían echado abajo la primera vivienda. También traían muchas máquinas. Se veían policías junto a un hombre alto y junto a otro más bajo, que escribía en un grueso cuaderno. A este último lo reconocí: hasta nuestras cabañas también llegaban los escribanos. (pág. 221)

En *Milagro en Milán*, la imagen fantástica del desenlace, cuando toda la comunidad alza el vuelo con la salida del sol, abre una brecha de esperanza en el drama de los desposeídos. Por su parte, Ribeyro finaliza su relato con la imagen de "la higuerilla" que, de algún modo, resuelve el desenlace en un atisbo de esperanza para los habitantes sin techo de la gran ciudad:

> ...contra el acantilado, entre las conchas blancas, crecía una higuerilla. Estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien intenta acariciarlas. Mis ojos estaban llenos de nubes.
>
> –Aquí –le dije a Toribio–. ¡Alcánzame la barreta!
>
> Y escarbando entre las piedras, hundimos el primer cuartón de nuestra nueva vivienda. (págs. 225-226)

En definitiva, lo que estamos planteando a partir de la concepción de la *ciudad invisible*, como noción que remite al arte de la sugestión afectando a varios niveles narrativos –entre ellos, la imprecisión física de paisajes y ambientes y la construcción literaria de la *ciudad anímica* donde la importancia recae en sus moradores–, se concreta en la propuesta de ese realismo subjetivo que podemos considerar como un *neorrealismo expresionista*. Es decir, al simbolismo de la escritura connotativa cabe añadir esa otra dimensión expresionista que genera la hiperrealidad inherente a la mirada escéptica del arte contemporáneo. En este sentido, interesa destacar las palabras de Peter Selz en su libro *La pintura expresionista alemana*:

> El arte y la estética del siglo XX se caracterizan por un creciente escepticismo respecto a una realidad objetiva. El interés se ha desviado desde el mundo exterior de la experiencia empírica, al mundo interior del hombre que sólo puede examinar dentro de sí mismo. A medida que la personalidad subjetiva del artista ha ido asumiendo el control, ha exigido del espectador una participación activa en lugar de la tradicional contemplación pasiva. Quizá éste es el factor más importante en el desarrollo del movimiento expresionista[39].

En la obra de Ribeyro, el neorrealismo de la visión del mundo se canaliza, para la representación de "lo real-espantoso", a través de esa característica substancial del arte contemporáneo que, en palabras de Peter Selz, "se aleja tanto de la representación de la naturaleza convencionalmente realista, como de los conceptos de belleza imperantes", y esa representación implica una "reacción frente a los valores predominantes en la sociedad engañosamente estable en la cual ha crecido el artista"[40]. Por todo ello, el *neorrealismo expresionista* que proponemos como visión de la narrativa de Ribeyro se basa tanto en la "necesidad de distorsionar o abandonar el mundo objetivo"[41] como en la exigencia de un diálogo con

---

[39] Peter Selz, *La pintura expresionista alemana* (1957), Madrid, Alianza, 1989, pág. 21.

[40] *Ibidem*, págs. 13-14.

[41] *Ibidem*, pág. 14.

el lector, implícita, por otra parte, en el simbolismo de su literatura. Recordemos, por ejemplo, la identificación establecida por Ribeyro entre la obra literaria y la partitura musical, sobre la cual el lector, como un músico, ha de proponer una interpretación íntima e intransferible[42].

Por último, la visión de "lo real-espantoso" desde un punto de vista expresionista se manifiesta, de forma más evidente, en los dos cuentos aludidos en este capítulo –"Los gallinazos sin plumas" y "La tela de araña"–, concretamente en sus desenlaces, cuando el narrador deja a los personajes desamparados ante la pavorosa imagen de la ciudad-monstruo, que abre ante los niños su gigantesca mandíbula o se convierte en la tela de una inmensa araña. A través de estas imágenes esquematizadas que cierran ambos relatos Ribeyro enfatiza la angustia de los personajes ante un mundo aterrador. En definitiva, el escritor peruano pone en primer plano esos temas que fueron propios del expresionismo artístico de principios de siglo y que están relacionados, como señala Lourdes Cirlot, con "la opresión, el terror y la miseria"; temas que se dan cita en el novedoso espacio de "la ciudad, con sus calles, edificios, coches y transeúntes", donde se refleja "el ajetreo característico del mundo moderno"[43]. Ribeyro observa y traza la imagen de la ciudad con la mirada escéptica que genera la realidad ambigua y caótica del mundo moderno. El neorrealismo como enfoque de la mirada subjetiva –o como visión interiorizada del mundo–, unido al expresionismo, en la esquematización de imágenes del mundo moderno, y al simbolismo, irradiador de sentidos ocultos, genera esa hiperrealidad que, en última instancia, acentúa el desarraigo y la crisis fundamental del universo narrativo ribeyriano.

---

[42] Julio Ramón Ribeyro, "Epílogo a 'Pasos a desnivel'", en *La caza sutil*, ed. cit., pág. 60.

[43] Lourdes Cirlot (ed.), *Primeras vanguardias artísticas (textos y documentos)*, Barcelona, Labor, 1993, págs. 27-28.

Hacia la ciudad desencantada

¿Dónde está el país soñado?
¿Dónde la ciudá encantada
silenciosa y perfumada
de albérchigo y de manzana,
de calles de porcelana,
bien pulida y bien regada?

Baldomero Fernández Moreno

En un segundo nivel de significación, de la ausencia casi sistemática de descripciones espaciales puede deducirse una nueva derivación semántica. Como ha propuesto Juana Martínez, este aspecto de la narrativa ribeyriana podría entenderse como una manera de manifestar la pérdida de la personalidad del lugar, o del aura de aquellas "calles arboladas de casas bajas, calles perfumadas, tranquilas y silenciosas" ("Tristes querellas en la vieja quinta", pág. 422), desteñidas ahora por una uniformidad aterradora, despojadas de toda idiosincrasia[44]. Consecuentemente, el paisaje urbano de Lima podría asimilarse a las características de cualquier ciudad moderna, y así lo confirma Ribeyro en los escasos pasajes descriptivos que aparecen en algunos de sus cuentos.

En "*Terra incognita*" (1975), el profesor de filosofía Álvaro Peñaflor decide salir de su "torre de marfil" –su biblioteca– e internarse en la ciudad nocturna para averiguar cómo es ese espacio en el que vive y no conoce. En principio, la *terra incognita* que descubre en su aventura tardía resulta ser la ciudad modernizada, impersonal y desencantada: "Vagó y divagó por urbanizaciones recientes, florecientes, cuyo lenguaje trató en vano de descifrar y que no le dijo nada. Al fin una pista lo arrancó de ese archipiélago de un confort *monótono* y más bien tenebroso…" (pág. 410)[45]. Como un náufrago urbano, arrastrado por los recuerdos juveniles, el viaje imprevisto le conduce hacia el barrio de Miraflores, y después hacia Surquillo. En este recorrido que culmina de nuevo en su "torre de

[44] Juana Martínez plantea la hipótesis: "La frecuencia de eclipses descriptivos, entendidos como posibles indicios de la convicción por parte del narrador de una falta de idiosincrasia particular y de una asimilación de Lima a las características urbanas de cualquier gran ciudad del mundo". "Lima en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro", en AA.VV., *Lo real maravilloso en Iberoamérica. Relaciones entre literatura y sociedad*; Simposio Internacional de Literatura Iberoamericana I, 1990, Cáceres, Junta de Extremadura-Universidad de Extremadura, 1992, pág. 133.

[45] El subrayado es nuestro.

marfil", la *terra incognita* ha adquirido un nuevo significado: se ha convertido en metáfora de la vida del doctor Peñaflor, quien al final del relato se descubre a sí mismo la incógnita de su imagen oculta[46].

En "La tela de araña" también aparece en dos ocasiones la alusión a esa uniformidad del paisaje urbano:

> Había pasado en el taxi por un bosque, luego por una avenida de altos árboles, después se internó por calles rectas, donde las casas de una abrumadora uniformidad no podían albergar otra cosa que existencias mediocres. (pág. 60)

> Atravesó un bosque, una avenida de altos árboles, casas uniformes y sórdidas, hasta ese pequeño cuarto… (pág. 62)

Pero sin duda, el pasaje descriptivo que mejor destaca esa impersonalidad de la ciudad modernizada lo encontramos en el cuento "Dirección equivocada" (1957), donde Ribeyro narra una jornada de trabajo de un cobrador de deudas que recorre Lima en busca de un deudor. En su viaje podemos visualizar los anillos de barrios cada vez más pobres y miserables que rodean la ciudad:

> No pasaba un día sin que cayera un solar de la colonia, un balcón de madera tallada o simplemente una de esas apacibles quintas republicanas, donde antaño se fraguó más de una revolución. Por todo sitio se levantaban *altivos edificios impersonales, iguales a los que había en cien ciudades del mundo*. Lima, la adorable Lima de adobe y de madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de concreto armado. La poca poesía que quedaba se había refugiado en las plazoletas abandonadas, en una que otra iglesia y en la veintena de casonas principescas, donde viejas familias languidecían entre pergaminos y amarillentos daguerrotipos. (pág. 169)[47]

---

[46] En este cuento destaca especialmente la técnica de la ambigüedad, a través de la acumulación de sugerencias e insinuaciones no desenmascaradas explícitamente. El mismo Ribeyro hace hincapié en este punto, cuando en su *Diario Personal* reflexiona sobre el proceso de la escritura de este relato: "En pleno meollo de mi cuento 'Terra incógnita', que es muy delicado, pues quiero narrar lo esencial en forma elusiva, de modo que sea necesario leer detrás de las palabras. El viejo profesor que sufre una pulsión homosexual e invita a un negro a su casa. Al final no pasa nada. Pero muchas veces lo importante es lo que no pasó. Es el relato de la omisión". *La tentación del fracaso III. Diario Personal 1975-1978*, ed. cit., págs. 43-44. Para más información, véase el capítulo de Wolfgang A. Luchting titulado "Sobre lo inconfesable", donde el crítico alemán explora los mecanismos de la ambigüedad utilizados en este cuento. En su libro *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., págs. 334-341.

[47] El subrayado es nuestro.

En el cuento que lleva por título "La casa en la playa" (1992), los personajes protagonizan una huida de ese espacio "de concreto armado" que se convierte en un viaje hacia la utopía, en cuyo transcurso se demuestra el empeño inquebrantable por encontrar el refugio ideal. La ciudad, como "teatro" de centros y periferias, genera de este modo una dinámica de asentamientos y exilios barriales, de cuya proyección emergen aventuras del viaje o la errancia, protagonizadas por individuos a la deriva. Hacia el final del cuento el protagonista narrador describe con estas palabras el barrio de Miraflores:

> Una noche, tomando una cerveza en un café de Miraflores, al ver nuestro balneario transformado, desfigurado, convertido en una urbe abigarrada y ruidosa, que *se parecía cada vez más al barrio de una de tantas metrópolis* de las que habíamos tratado de huir… (pág. 676)[48]

En estos fragmentos se comprueba la pérdida del carácter distintivo de Lima a medida que se transforma en una gran urbe impersonal, caracterizada por la falta de color y la unidimensionalidad del paisaje, y por tanto asimilable a cualquier otra gran ciudad industrializada. La nostalgia endémica por la Lima de ayer –sentida como paraíso perdido– y por los viejos valores desaparecidos, así como el consecuente rechazo de la "Lima horrible" de esas décadas, puede explicar también la eliminación de todo signo descriptivo. De la ausencia del contexto espacial descrito se deduce por tanto esta nueva derivación semántica, realzándose de nuevo la importancia de "lo no dicho, lo callado, lo que debe leerse entre líneas" como nota esencial del estilo narrativo ribeyriano.

Al igual que en "Dirección equivocada", la añoranza de "la Lima que se va" –evocada como utopía preindustrial a modo de mecanismo de crítica de la ciudad moderna– aparece especialmente enfocada en los cuentos titulados "Los eucaliptos" (1956) y "Tristes querellas en la vieja quinta" (1974), y su presencia también se advierte en diversos fragmentos de la novela *Los geniecillos dominicales* (1965):

> Para llegar a su bufete había tenido que extraviarse en una de esas casonas del centro de Lima, cuyos innumerables aposentos han sido convertidos en escribanías, agencias de viaje, sastrerías, academias de idiomas u oficinas de abogados.
>
> En ese momento le pareció maravilloso que todavía existiera el oficio de jardinero o, más aún, que las casas tuvieran grandes jardi-

[48] El subrayado es nuestro.

> nes. Se avecinaba tal vez una época terrible en la cual tener un rosal sería un delito[49].

En "Los eucaliptos" Ribeyro narra la historia del barrio de Miraflores, cuyo acelerado desarrollo y rápida mutación produjeron enormes cambios, no sólo físicos, sino también anímicos. La industrialización y su inherente pragmatismo, que en este cuento cobran todo su protagonismo en la imagen de los eucaliptos talados, representan la pérdida del paisaje y su encanto íntimo. En la visión de aquella calle arbolada, el espacio cobra la dimensión del espejo que permite a su habitante observador buscarse a sí mismo en la memoria:

> Nuestra mirada, huyendo de los tejados y de las antenas, encontraba reposo en su follaje. Su visión nos restituía la paz, la soledad. Nosotros habíamos crecido, habíamos ido descubriendo en estos árboles nuevas significaciones, le habíamos dado nuevos usos... Ya no nos trepábamos a sus ramas ni jugábamos a los escondidos tras sus troncos, pero hubo una época de perversidad en que espiábamos su copa con la honda tendida para abatir a las tórtolas. Más tarde nos dimos cita bajo su sombra y grabamos en sus cortezas nuestros primeros corazones. (págs. 120-121)

"A nuestra vieja capital gris le hacen falta las hojas verdes como el amor al corazón humano", escribía Pablo Neruda en *Confieso que he vivido*[50]. Del mismo modo, el protagonista ribeyriano de este relato transmite, con un tono nostálgico[51] y melancólico ante la pérdida de los espacios de la niñez, la misma identificación entre el aspecto físico de la ciudad y los sentimientos de los seres que la habitan, de modo que la rápida transformación urbana es presentada como un proceso que obviamente atañe tanto a la imagen de la ciudad como a su entramado social:

> Las grandes acequias fueron canalizadas y ya no pudimos hacer correr sobre su corriente nuestros barcos de papel. La hacienda de Santa Cruz fue cediendo sus potreros donde se trazaban calles y se sembraban postes eléctricos. Hasta la huaca Juliana fue recortada y al final quedó reducida a un ridículo túmulo sin grandeza, sin misterio.

---

[49] Julio Ramón Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, Barcelona, Tusquets, 1994, págs. 67 y 71.

[50] Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Madrid, El Mundo Editorial, 1999, pág. 371.

[51] "La mirada nostálgica deviene mecanismo defensivo ante una realidad (urbana pero, sobre todo personal) cada vez más degradada". Mª Teresa Pérez (ed.), "Introducción" a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 29.

> Pronto nos vimos rodeados de casas. Las había de todos los estilos; la imaginación limeña no conocía imposibles […]. 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 sólo realizaban los aventureros y los pescadores. Ahora los urbanitos descargaban allí su población dominical y sus furrieles.
>
> Los personajes pintorescos se disolvieron en la masa de vecinos. Por todo sitio se veía la mediocridad, la indiferencia. (pág. 120)

Por último, los eucaliptos, aquellos "genios tutelares del lugar" (pág. 118) que en medio del panorama cambiante se habían mantenido asegurando un vínculo de continuidad con la antigua ciudad ya desdibujada, desaparecieron por la fuerza, dejando el hogar del personaje tan desanimado como desprotegido; una calle desnuda, despojada de sombra y encanto, vida y poesía:

> La ciudad progresó. Pero 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. 121)

Lo útil roba el lugar a lo hermoso. Sin duda, los eucaliptos simbolizan un mundo preindustrial que sucumbe ante el materialismo alienante de la nueva era capitalista, cuando el concepto de utilidad se impone con fuerza. Lógicamente, no sólo fueron talados sino también convertidos en vigas, en objetos sin vida, mediocres, indiferentes: "habían muerto como árboles para renacer como cosas" (pág. 121). En definitiva, Ribeyro intenta expresar su rechazo ante un progreso que forzosamente conlleve el desarrollo de las cosas y la decadencia de las almas.

A la belleza y poesía de aquella calle verdosa y acogedora se impone, finalmente, la triste monotonía de un mundo rutinario y deshumanizado, equívocamente moderno, que avanza hacia esa ciudad sin árboles y sin jardines, de rascacielos y anuncios luminosos, representada por Ribeyro en su novela *Cambio de guardia*[52]. Como señala James Higgins,

> la cuentística de Ribeyro nos ofrece una visión de un largo y continuo proceso de cambio social que culmina en la modernización de los años 40 y 50. Ribeyro reconoce que se trata de un proceso inevitable, pero lo enjuicia críticamente a causa del materialismo

[52] Véase Julio Ramón Ribeyro, *Cambio de guardia*, Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 43.

> que impera en el nuevo orden socio-económico. Además, demuestra que el desarrollo capitalista, lejos de remediar las injusticias del Tercer Mundo, las exacerba, puesto que los beneficios de tal desarrollo se distribuyen de manera desigual[53].

Símbolos de esa sociedad preindustrial, al igual que las grandes casas coloniales, los eucaliptos son también los referentes que sostienen el vínculo con el mundo de la infancia del escritor, percibido ineluctablemente como paraíso perdido en la memoria. En tanto depositarios de ese pasado, están preñados de humanidad y, por ello, su derribo es presentado como una verdadera matanza, que impedirá al ser humano la recuperación mental de esa memoria abortada:

> Fue una verdadera carnicería [...] Nosotros, los que durante quince años habíamos crecido a la sombra de aquellos árboles, contemplamos el trabajo, desolados. Vimos caer uno a uno todos aquellos troncos: aquel donde se anidaban las arañas; aquel otro donde escondíamos soldados, papelitos; el grueso, el de la esquina, que sacudía su crin durante las ventoleras y saturaba el aire de perfumes. (pág. 121)

Desde este punto de vista –apunta Mª Teresa Pérez–, la escritura, como una forma más de la nostalgia, "conjura la memoria, mientras ésta se esfuerza por traer al presente un ahora sistemáticamente desplazado. El texto se vuelve reconstrucción, (im)posible recuperación de una ausencia"[54].

También en el cuento titulado "Tristes querellas en la vieja quinta", el antiguo espacio en decadencia y su transformación representan un cambio social. La decrepitud de ese espacio está en consonancia con la de sus viejos habitantes, incapaces de adaptarse a la nueva urbe. La función del espacio aquí es determinante puesto que su deterioro es la metáfora del envejecimiento de sus moradores. Al comienzo, cuando la quinta era nueva, "sus muros estaban impecablemente pintados de rosa, las enredaderas eran pequeñas matas que buscaban ávidamente el espacio" (pág. 422). Años después, "las paredes del edificio se descascararon y las rejas de madera de las casas exteriores se pudrieron y despintaron" (pág. 422). La época de la decadencia había comenzado, y junto a ella los habitantes veían nacer la ciudad moderna:

---

[53] James Higgins, *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, pág. 26.

[54] En su "Introducción" a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos*, ed. cit., pág. 53.

> Todo el balneario además había cambiado. De lugar de reposo y baños de mar, se había convertido en una ciudad moderna, cruzada por anchas avenidas de asfalto. Las viejas mansiones republicanas de las avenidas Pardo, Benavides, Grau, Ricardo Palma, Leuro y de los malecones, habían sido implacablemente demolidas para construir en los solares edificios de departamentos de diez y quince pisos, con balcones de vidrio y garajes subterráneos. Memo recordaba con nostalgia sus paseos de antaño por calles arboladas de casas bajas, calles perfumadas, tranquilas y silenciosas […] El balneario no era ya otra cosa que una prolongación de Lima, con todo su tráfico, su bullicio y su aparato comercial y burocrático. (pág. 422)[55]

Como en los anteriores relatos, Ribeyro aquí no se olvida de destacar que el advenimiento de la ciudad moderna trae consigo una invasión de mediocridad burguesa:

> Quienes amaban el sosiego y las flores se mudaron a otros distritos y abandonaron Miraflores a una nueva clase media laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa, que ignoraba los hábitos antiguos de cortesanía y de paz y que fundó una urbe vocinglera y sin alma, de la cual se sentían ridículamente orgullosos. (pág. 422)[56]

Esta es la misma burguesía que aparece representada en cuentos como "El ropero, los viejos y la muerte" (1972), "El polvo del saber" (1974) o "El marqués y los gavilanes" (1977)[57], formada por hombres prácticos, emprendedores y ambiciosos. Cuentos en los que esta clase social se contrapone con la antigua elite tradicional y caduca. El éxito de los primeros supone tanto el triunfo de unos sectores sobre otros como de

---

[55] Fernando Ainsa plantea este proceso del cambio urbano como una constante que se repite en muchas ciudades latinoamericanas, y que determina ese desasosiego que embarga al personaje latinoamericano en el seno de la gran ciudad: "Las razones de esta actitud son claras: ciudades como Caracas o Lima crecen en forma arbitraria, ruidosa y confusa, ofreciendo una fisonomía irreconocible levantada sobre el sosegado pasado neocolonial". En su libro *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pág. 354.

[56] En una entrevista con Jorge Coaguila, Ribeyro reflexiona sobre la representación del antiguo Miraflores en sus *Relatos santacrucinos*: "El Miraflores que yo pinto es el Miraflores que todavía era, si se quiere, un pequeño distrito donde toda la gente se conocía. [...] era como una especie de familia, una familia grande [...] Ahora ya no ocurre esto. Miraflores es una ciudad grande en la cual la gente de un barrio no se conoce con la del otro, se ignoran...". *Ribeyro. La palabra inmortal* (entrevistas), Lima, Jaime Campodónico, 1996, págs. 41-42.

[57] Véase el análisis de estos cuentos en el apartado "Una caracterización tipológica del desclasado".

los valores que los caracterizan. La metamorfosis de la urbe se completa, por tanto, en todos los niveles: físico, social y económico.

Desde esta perspectiva, podríamos aplicar a la Lima de Ribeyro las hermosas palabras de Italo Calvino en su libro *Las ciudades invisibles*[58]:

> Hay que guardarse de decirles que a veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, que nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí. En ocasiones hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales, y el acento de las voces, e incluso de las facciones; pero los dioses que habitan bajo esos nombres y en esos lugares se han marchado sin decir nada y en su sitio han anidado dioses extranjeros[59].

Ribeyro, en sus cuentos, nos transmite la incomunicación entre esas dos Limas que se han superpuesto "sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre". La "adorable Lima de adobe y madera" ("Dirección equivocada", pág. 169) muere en los cuentos de Ribeyro, cediendo forzosamente su espacio a esa nueva ciudad moderna que lo invade "con todo su aparato comercial y burocrático" ("Tristes querellas en la vieja quinta", pág. 422). Y a pesar de mantener nombres, acentos e incluso facciones, sus dioses han cambiado: en la Lima del pasado eran Cortesanía, Paz, Cultura; en la moderna aparecen sus opuestos: Indiferencia, Superficialidad, Materialismo. El mismo doctor Peñaflor, en "*Terra incognita*", no encuentra su lugar en el antiguo barrio de Miraflores, porque siente aquel espacio dominado por nuevas deidades:

> Pero le bastó un somero examen de su contorno para darse cuenta que de allí no cabía esperar nada. Las bellas deidades de su adolescencia habían desaparecido, frecuentaban seguramente otros lugares o eran ahora esas matronas saciadas que tronaban en una mesa blandiendo como signo de realeza un tenedor. (pág. 410)

---

[58] No queremos aquí insinuar una relación directa entre la literatura de Ribeyro y la de Calvino. Utilizamos en este capítulo algunos fragmentos de *Las ciudades invisibles* de Calvino por su valor explicativo para el análisis del espacio urbano invisible en los cuentos de Ribeyro. En cualquier caso, Calvino conoció la obra de Ribeyro, tal y como éste lo atestigua en su *Diario personal II*: "En el restaurante de la UNESCO se me acerca la mujer de Italo Calvino a la que no conocía y que no sé de dónde me conoce y me dice que su marido está leyendo mis cuentos y quiere hablar conmigo. [...] Supongo que a Calvino [...] le habrán interesado mis cuentos, lo que me alegra y aún más me sorprende, pues lo que él escribe actualmente está en las antípodas de lo que yo hago. Él hace años que dejó el realismo de sus cuentos, para abocarse a la tarea de renovar, [...] con un endiablado talento". Ed. cit., pág. 200.

[59] *Las ciudades invisibles*, ed. cit., págs. 43-44.

La creación de personajes que se buscan a sí mismos en la memoria de sus espacios vivenciales proyecta una peculiar visión urbana: la ciudad como superposición de imágenes en el tiempo que, en su acumulación, producen un efecto disolutivo de los espacios del pasado en la memoria de sus habitantes. Sin embargo, en determinadas circunstancias reaparece la imagen primitiva y, como en un proceso de encantamiento, permite esa regresión hacia el pasado que el propio autor analiza en su *Diario personal*, cuando experimenta esas mismas sensaciones en una de sus caminatas parisinas por el boulevard Saint-Germain:

> Mi hipótesis de las imágenes superpuestas tuvo en esos momentos su más esplendorosa demostración. El tiempo, el uso de los mismos lugares, la repetición de los mismos actos, van debilitando nuestra percepción de las cosas, hasta que al final sólo aprehendemos un esquema del mundo. Hay calles de París por las cuales tantas veces he pasado que termino por no darme cuenta de que camino por ellas. A la imagen primera de aquel lugar, a la experiencia primera rica en contenido, en detalles, se han ido sumando otras imágenes. Es como una superposición de capas de pintura que esfuman o cubren los contornos del dibujo inicial. Pero, en determinadas circunstancias la imagen renace, se impone en nuestra conciencia con la fuerza de una novedad. Y lo curioso es que no es una evocación lo que realizamos en esos momentos, sino una regresión. La imagen no viene hacia nosotros a través de etapas intermedias, sino que somos nosotros los que penetramos en nuestro pasado, irrumpimos en ese mundo misterioso, perdido, volvemos a gustar las sensaciones concomitantes: olores, ruidos, combinaciones de luz y de sombras, sentimientos, etc.[60]

Desde esta perspectiva, la *ciudad invisible* adquiere un doble sentido en los cuentos de Ribeyro. Por la eliminación en el texto de signos descriptivos sobre la ciudad representada –la Lima de los años 40 y 50–, la ciudad invisible resulta ser, en este nivel textual, la metrópolis moderna. Pero, si nos adentramos en el significado que se desprende de la representación del proceso de cambio, descubrimos otra ciudad invisible: la Lima perdida que se evoca con nostalgia, y de la que se encuentran signos en cada rincón de la gran metrópolis. Precisamente debido a la superposición de espacios en la Lima de mediados de siglo, Ribeyro consideró que, ante lo inabarcable de tan vasta realidad, la fragmentariedad del cuento era ideal para la captación de la propia cultura fragmentaria de la modernidad. Sobre ello reflexionaba en una entrevista con Jorge Coaguila:

---

[60] *La tentación del fracaso, I, Diario Personal 1950-1960*, Lima, Jaime Campodónico, 1992, págs. 148-149.

> Lo cierto es que Lima es actualmente una realidad extremadamente vasta, que comprende cantidades de Limas que están superpuestas en el tiempo y además contiguas en el espacio. Hay una Lima histórica, una Lima prehispánica, una Lima republicana, como la Lima del período leguiísta o como la Lima que empieza desde la década de 1950 a convertirse en una megalópolis. En consecuencia para mí era ya más complicado y definitivamente imposible dar en una obra novelesca una visión de la Lima total, desde el punto de vista temporal y espacial[61].

En su novela *Cambio de guardia*, Ribeyro descubre esos vestigios del pasado urbano, como superposición de imágenes en el espacio y en el tiempo, a través de la mirada de uno de sus personajes:

> A veces se detiene para observar un edificio, preguntándose cómo, cuándo, para qué, por quién ha sido construido. Al lado del edificio hay casas sombrías, seculares y sucias. Si Carlos estuviera presente diría alguna cosa ingeniosa, aguda, sobre esos contrastes, cemento armado, adobe de la colonia[62].

También en "*Terra incognita*" son notables esos contrastes, intensificados por la mirada sorprendida del doctor Peñaflor, quien, en su viaje nocturno por Lima, recorre los antiguos barrios de Miraflores o Surquillo y, aunque siente extrañeza ante tantos cambios, reconoce los signos del pasado, que resurgen ante su visión como islas en el espacio y en el tiempo: el antiguo restaurante ahora sin terraza o el parquecito Salazar, donde, "para asombro suyo grupos de muchachos y muchachas circulaban aún por sus veredas o platicaban en torno a una banca" (pág. 411)[63]. O el caso de aquel melómano, protagonista del cuento "La música, el maestro Berenson y un servidor", quien regresa a Lima después de haber vivido muchos años en Europa y se lanza a sus calles en busca de los signos de su antigua ciudad; como lo hiciera Ribeyro, por ejemplo en el año 1973, cuando tras vagar una noche por las calles de Miraflores, nos dice que

---

[61] Jorge Coaguila, *Ribeyro. La palabra inmortal* (entrevistas), ed. cit., pág. 40.

[62] Ed. cit., pág. 175.

[63] Alfredo Bryce Echenique, en el cuento "Una mano en las cuerdas", de la colección *Huerto cerrado*, evoca de nuevo ese parque que finalmente también cedería ante la implacable modernización: "El parque Salazar estaba tan de moda en esos días que no faltaba quienes hablaban de él como el 'parquecito'. Hacía años que muchachos y muchachas de todas las edades venían sábados y domingos en busca de su futuro amor, de su actual amor, o de su antiguo amor [...] Lo ampliaron, lo embellecieron, y los muchachos se fueron a buscar el amor a otra parte". *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1995, pág. 76.

pudo "comprobar cómo la ciudad al igual que nuestras vidas había sufrido las leyes del deterioro"[64]:

> La ciudad, el país, se habían transformado, para bien o para mal, ése es otro asunto. Anduve unas semanas por los espacios de mi juventud, buscando indicios, rastros, de épocas felices o infelices, encontrando sólo las cenizas de unas o la llama aún viva de otras. (pág. 723)

La llama de una ciudad que se oculta y se hace invisible ante los ojos del nuevo urbanita, y que necesita de esa nostálgica mirada ribeyriana para revivir no tanto como entorno físico sino como valor del pasado. Nuevamente la inagotable novela de Calvino, *Las ciudades invisibles*, nos aporta un fragmento revelador sobre la ciudad como espacio de confluencia de todos sus tiempos:

> La ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas[65].

La ciudad de Ribeyro tampoco nos dice explícitamente su pasado, pero lo mantiene escondido en líneas ocultas que el escritor advierte y traza mediante imágenes redescubiertas en las esquinas aún vivas de la antigüedad.

---

[64] *La tentación del fracaso, II. Diario Personal, 1960-1974*, ed. cit., pág. 196. En el cuento titulado "Atiguibas" (de la colección *Relatos santacrucinos*), el escritor recurre a un fragmento equivalente: "Muchos años más tarde, en uno de mis esporádicos viajes al Perú, me aventuré por el Jirón de la Unión, convertido ya en calle peatonal atestada de ambulantes, cambistas, vagos y escaperos" (pág. 714).

[65] Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, ed. cit., págs. 25-26.

El espacio urbano como motivo ético

> *Porque todo lo visible descansa sobre un fondo invisible; lo que se oye, sobre un fondo que no puede oírse; lo tangible, sobre un fondo impalpable.*
>
> Novalis

Si retomamos el hilo de nuestra argumentación, recordamos la propuesta del vacío descriptivo como mecanismo semántico utilizado para expresar el rechazo hacia la nueva urbe de los años 50. Hemos realizado un recorrido por los pasajes descriptivos que pueden rastrearse en la producción cuentística de Ribeyro y, teniendo en cuenta la amplitud de dicha producción, la escasez de datos sobre los lugares en los que transcurren las historias es evidente.

Ante esta gran desnudez espacial, Ribeyro construye la ciudad como *paisaje humano*, pues son sus habitantes quienes nos la ofrecen y le confieren su identidad. Las historias ficcionalizadas se configuran, por tanto, como "teatro urbano", y los personajes que las protagonizan permanecen unidos por un rasgo común, la *marginalidad*. En este cuadro psicológico de la sociedad limeña, se representa tanto a los marginales de la pobreza como a los propios marginados de la burguesía y la antigua aristocracia: funcionarios, pequeños comerciantes, aristócratas arruinados, niños desvalidos condenados a la pobreza, gentes desarraigadas, jóvenes desorientados, etc. A todos ellos Ribeyro los rescata de su anonimato y les otorga una voz –la voz del "mudo"– que, aunque generalmente fallida, es auténtica e inolvidable. A este respecto, Ribeyro declara:

> En la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido ese hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias[66].

---

[66] Fragmento de una carta a Milla Batres, con fecha 15-II-1973, publicado en Wolfgang A. Luchting, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., págs. 18-19. A este respecto, es interesante la valoración de José Miguel Oviedo, quien establece una relación directa entre esta pretensión de dar voz a "los mudos del mundo" y la actitud realista ajustada a la esencial dimensión fantástica de esta narrativa: "Esa exigencia de hacerse vocero artístico de los humillados y ofendidos de la vida cotidiana, determina en él la actitud realista, ese desdibujado ajuste de la fantasía al testimonio que se disfruta en casi todos sus cuentos. Ligando su destino literario a la suerte de esos seres marginales de la sociedad

Los personajes se nos presentan, pues, como seres desasidos que se encuentran sumergidos en un entorno urbano que no pueden comprender. Recordemos, por ejemplo, las sensaciones de Héctor, uno de los personajes que forman la pluralidad de voces de *Cambio de guardia*, al observar la vida en la ciudad: "los transeúntes lo cruzan sin mirarlo y él mismo se siente extraño, asfixiado, desembarcado entre salvajes, exiliado en una ciudad demente"[67]. En esta novela, "la fragmentación de las miradas –observa Miguel Gutiérrez– y el abigarrado número de las secuencias narrativas consiguen transmitir [...] la imagen de una ciudad que se desarrolla y crece en medio del desorden"[68]. Ante lo inasible e inabarcable de la Lima contemporánea, Ribeyro se propone plasmar en esta novela esa perspectiva múltiple que le permite transmitir la fragmentariedad y el caos característico de la urbe a partir de mediados de siglo[69]. En cualquier caso, desde un punto de vista general, en la narrativa ribeyriana la relación con el espacio en el que los personajes se desenvuelven es conflictiva, en tanto que es la ciudad modernizada la que genera sus problemas. En este sentido, Julio Ortega ha escrito:

> Un peruano al atravesar una calle cumple un hábito solitario. Una suerte de acto privado. El espacio, de hecho, no le pertenece y le es más bien adverso; cruza por eso sin convicción, algo inhibido ante la especie de abuso social que acaba de cometer. No es casual que este provinciano de sí mismo, poco callejero, atraviese con ligero arrebato de espanto las esquinas con semáforo, porque desconfía de la duración de la luz roja[70].

(así como se ligó a la evolución del género cuento), Ribeyro adecua su percepción de la sociedad peruana a la medida de sus protagonistas y sucesos, menudos y aparentemente insignificantes, a la posición más humilde de la comedia social". En su artículo "Los humillados y ofendidos de Julio Ramón Ribeyro", publicado en Lima, *El Comercio*, 28, 10, 1973. Reprod. en Isolina Rodríguez Conde, *op. cit.*, págs. 235-236.

[67] Julio Ramón Ribeyro, *Cambio de guardia*, ed. cit., pág. 175.

[68] Miguel Gutiérrez, *Ribeyro en dos ensayos*, Lima, Editorial San Marcos, 1999, pág. 122.

[69] Véase el artículo de Ribeyro titulado "Problemas del novelista actual", en *La caza sutil*, ed. cit., págs. 71-84; y "Las letras nuestras de cada día" (1986), entrevista a Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique, realizada por Augusto Ortíz de Zevallos, Abelardo Sánchez León y José Luis Sardón. Publicada en la compilación de entrevistas *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, ed. cit., pág. 132. En ambos artículos Ribeyro reflexiona sobre el problema que supone abarcar la realidad contemporánea de la Lima de los años 50, que concibe como un inmenso rompecabezas en continua mutación. La opción por el cuento resuelve de algún modo la posibilidad de una ficcionalización fragmentaria para captar lo inabarcable de dicha realidad.

[70] Julio Ortega, *La cultura peruana, experiencia y conciencia*, México, F.C.E., 1978, pág. 55.

Desde esta perspectiva, puede plantearse también la carencia de descripción espacial como mecanismo semántico para la representación de ese desarraigo de los personajes en el medio urbano. Cuando protagonizan historias que transcurren en el espacio abierto de la ciudad, deambulan por sus calles arrastrando problemas cuyo peso existencial les impide toda visualización de un espacio que, además, sienten ajeno y extraño. Juana Martínez ha formulado este argumento sobre la creación literaria de una geografía social urbana:

> De la misma manera que el narrador no contempla el escenario urbano, los personajes que lo recorren, demasiado preocupados por sus asuntos, tampoco visualizan para el lector detalles del mundo que les rodea. Porque los personajes ribeyrianos se lanzan a las calles para tratar de paliar sus necesidades y suplir sus carencias, de forma que convierten la ciudad en un espacio de supervivencia individual donde cada uno a su modo espera encontrar una solución a sus problemas[71].

De este modo, percibimos la idea del lugar –la ciudad– como motivo ético, puesto que el escritor manifiesta su fealdad no tanto desde la dimensión física como desde su aprehensión moral. Sebastián Salazar Bondy traza esta misma perspectiva en su *Lima, la horrible*:

> Ninguna ciudad es únicamente su marco geográfico ni simplemente su paisaje urbano, sino sus gentes, y si el primero es prácticamente inconmovible y actúa sobre la materia urbana modelándola mediante prolijos golpes, el segundo es como una caligrafía en cuyos rasgos es dable descifrar la incógnita de un espíritu colectivo, de una cultura que suma y condensa individualidades, clases y épocas. El medio natural influye en los hombres y los hombres le replican en urbanismo y arquitectura. En el intercambio, lo humano, que es lo que nos interesa, queda inscrito documentalmente[72].

Ribeyro recrea en sus relatos esta percepción humanizada de la ciudad. En definitiva, reescribe el tema de la ciudad como estado de ánimo, que fue inaugurado por Georges Rodenbach en su novela *Bruges-la-Morte* (publicada en 1892)[73], y cuyo origen se encuentra en la idea expresada

---

[71] Juana Martínez, "Lima en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro", art. cit., págs. 135-136.

[72] Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, México, Era, 1968, pág. 80.

[73] Miguel Ángel Lozano Marco, en su artículo "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta" escribe sobre la génesis de la ciudad como estado de ánimo: "La

por Amiel, escritor fundamental de la literatura del siglo XIX europeo: "Cualquier paisaje es un estado de ánimo"[74]; tema que, si bien aparece definitivamente configurado en Rodenbach, encuentra notables antecedentes en el Romanticismo, cuando la fórmula de Amiel se convirtió en motivo recurrente de la literatura. Tal es el caso, por ejemplo, de uno de los prosistas más originales del romanticismo inglés, Thomas de Quincey, quien en sus *Confesiones de un inglés comedor de opio* (1821) ya escribe sobre la ciudad como estado de ánimo de sus habitantes. Estos ven proyectados sus problemas en cada uno de los lugares que visualizan, como una forma de identificación entre el pensamiento y los espacios. En el siguiente fragmento, sus palabras dilucidan la concepción anímica de la ciudad:

> A veces, en mis intentos de navegar de vuelta a casa con arreglo a los principios náuticos, fijando la mirada en la estrella polar y buscando ambiciosamente el paso del Noroeste en lugar de circumnavegar todos los cabos y puntas que doblara en mi viaje de salida, terminaba por tropezarme con los más arduos problemas en forma de callejuelas intrincadas, entradas misteriosísimas y calles sin salida, que eran como enigmas de la esfinge que hubiesen burlado la audacia de los mozos de cuerda y confundido el intelecto de los cocheros[75].

Bien puede considerarse la resonancia de Thomas de Quincey en la narrativa de Ribeyro, si tenemos en cuenta que éste privilegia al escritor

---

ciudad es un ámbito secular, un paisaje hecho por el hombre a lo largo de siglos, y como el hombre, su creador y constructor, sometido al poder devorador del tiempo; de ahí que se pueda establecer una relación de correspondencia entre el hombre y la ciudad, influyéndose mutuamente: el hombre ha ido creando la ciudad con su inteligencia y sus sentimientos, con sus miserias y grandezas, con la fe, el acatamiento al poder, la compasión, la ostentación, la discreción, la humildad, el afán de belleza, la utilidad y –por supuesto– con la técnica, entre otras cosas; la ciudad muestra al hombre la lección que en sus piedras han ido depositando las generaciones precedentes". En José Carlos Rovira y José Ramón Navarro (eds.), *Literatura y espacio urbano*, I Coloquio Internacional "Literatura y espacio urbano", Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994. En el capítulo titulado "Ciudades mágicas, ciudades muertas" profundizamos en esta perspectiva inaugurada por Rodenbach, a partir de dos cuentos de Ribeyro, en los que reformula el *topos* de la ciudad muerta.

[74] Enrique Federico Amiel, *Diario íntimo*, Madrid, Tebas, 1976, pág. 40. Precisamente, con este diario Ribeyro iniciaba, a los catorce años, su gusto por el género, que mantuvo durante toda su vida: "Mi afición a los diarios íntimos data de muy temprano, desde que a los catorce o quince años leí el de Amiel [...] El libro me apasionó y a partir de entonces leí cuanto diario cayó en mis manos...". Palabras con las que comienza la "Introducción" del primer tomo de su *Diario Personal (1950-1960)*, ed. cit., pág. 9.

[75] Thomas de Quincey, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, trad. de Luis Loayza, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 67.

inglés entre sus lecturas preferentes, tal y como manifiesta en su *Diario personal*. El nombre de De Quincey aparece allí en el grupo que Ribeyro denomina "Marginalia" –para referirse a obras de difícil clasificación–, al lado de otros escritores como Melville, Borges, Jünger, Stendhal, Baudelaire y Diderot[76].

La importancia de los espacios en la configuración anímica de los personajes se evidencia tanto en las novelas como en los cuentos de Ribeyro. Si en *Crónica de San Gabriel* los espacios contrapuestos de sierra y costa son fundamentales para la caracterización psicológica de los personajes –incluso en el imponente paraje serrano todo el centro de atención recae sobre el irremediable *paisaje humano*–, en *Los geniecillos dominicales* los espacios se convierten en motivo ético determinante de la conducta del personaje protagonista. Éste describe un movimiento continuo a lo largo de la novela, trazando un recorrido por los diferentes ámbitos de la ciudad, deambulando entre iglesias, cantinas y burdeles, barrios ricos y pobres –desde el centro de Lima hacia los balnearios ricos como Miraflores, barrios de la pequeña burguesía como Santa Beatriz, o lugares más populares como La Victoria o Surquillo–[77], pero, como apunta Washington Delgado en su prólogo a esta novela, "en ninguno de esos lugares se demora excesivamente la mirada del novelista, atenta más bien a los vaivenes sicológicos de los personajes, pero no incurre nunca en falsedad o escamoteo y como hábil pintor fija en dos o tres trazos el espacio necesario. Así debe ocurrir en el relato de ciudad..."[78].

De cualquier modo, queremos insistir en esa cualidad de los espacios que determina la ética del personaje, puesto que el ocioso deambular de Ludo por espacios contrapuestos intensifica y se corresponde con la ambigüedad de su propia psicología, con su carácter voluble, y apunta al pro-

---

[76] Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III. Diario Personal 1975-1978*, ed. cit., pág. 196.

[77] Ribeyro reflexiona sobre el proceso de transformación de la ciudad sobre la base de la fusión de esos ámbitos que durante la segunda mitad del siglo XX adquieren contornos mucho más indefinidos: "En esa época [décadas del 30 al 50] Miraflores estaba separado de Surquillo por los rieles del tranvía, por donde ahora pasa el zanjón. Esos rieles dividían además a Barranco de Surco, a Santa Beatriz de La Victoria. De los rieles para el mar estaban los balnearios de clase media o elegante: San Isidro, Miraflores, Barranco. De los rieles al otro lado estaban los barrios populares: La Victoria, Surquillo, Surco. En esa época la distinción era muy clara. Ahora ya no, porque la ciudad ha seguido creciendo y se han mezclado un poco las cosas. Pero en ese tiempo cruzar los rieles era entrar en los barrios populares, las cantinas, los prostíbulos, los antros de maleantes. Por eso todos mis cuentos donde se desarrollan situaciones un poco turbias transcurren en Surquillo". En el libro de entrevistas con Jorge Coaguila, *Ribeyro. La palabra inmortal*, ed. cit., pág. 64.

[78] Washington Delgado, "Ribeyro y la imagen novelesca de la burguesía latinoamericana", prólogo a *Los geniecillos dominicales*, Lima, Milla Batres, 1973, pág. 13.

ceso de desclasamiento que recorre la trama de la novela. Precisamente, este proceso se anuncia desde las primeras páginas a través del recorrido inicial del personaje por la ciudad, cuando la percepción de Lima traduce los sentimientos de extrañeza y alienación que predicen el desclasamiento y el desarraigo:

> Así, mientras hace su camino, descubre que en la fachada de la iglesia de San Agustín hay un pórtico barroco digno de una erudita contemplación, que la gente que anda a su lado es fea, que hay multitud de bares con olor a chicharrón y que avisos comerciales, tendidos en las estrechas calles de balcón a balcón, convierten el centro de Lima en el remedo de una urbe asiática construida por algún director de cine para los efectos de un film de espionaje. Ludo penetra en uno de los bares y pide una cerveza conmemorativa. Y ve entonces algo más: que en los bares de Lima no hay mujeres. Sólo grupos de machos ruidosos o melancólicos que comen panes grasientos y beben líquidos estimulantes. Y le basta comprobar esto para encontrarse poco después en la cola del ómnibus, incorporado nuevamente al ceniciento mundo de los empleados[79].

A partir de este momento, la novela se desarrolla en torno a la evolución de este personaje ambiguo que, en palabras de Washington Delgado, "vive sumergido en un mundo igualmente equívoco, igualmente amorfo y sin ideales: el mundo de la ciudad burguesa latinoamericana"[80]. También Antonio Cornejo Polar repara en la definición del carácter social con que el narrador presenta los diferentes espacios urbanos para subrayar la estratificación de la sociedad, así como en la utilización simbólica de estos espacios para denotar el desclasamiento del personaje. Así, al anunciar el cambio de domicilio de Ludo, de Miraflores a Santa Beatriz, el narrador "expresa la decadencia social del protagonista y su familia". Cornejo observa, además, "una excepcional aptitud mimética" entre Ludo y su grupo de amigos, y las zonas en las que ingresan con plena libertad:

> Esta desenfadada movilidad [...] coincide también con la dudosa inserción social de los personajes y con el proyecto que subyace más o menos explícitamente en sus comportamientos; esto es, la decisión de romper –o arañar tan solo– los marcos impuestos por las convenciones de la burguesía. Expresa, pues, un cierto desclasamiento, desclasamiento subjetivo si así pudiera decirse, pero

---

[79] Julio Ramón Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, Barcelona, Tusquets, 1983, págs. 9-10.

[80] Washington Delgado, art. cit., pág. 14.

> define sobre todo la ambigüedad de un grupo que al buscar la libertad por caminos más vistosos que eficaces, engolfado en una bohemia segundona, se encuentra de pronto habitando en el vacío[81].

En suma, la utilización simbólica de los espacios urbanos para la configuración y caracterización de los personajes, esto es, del "teatro urbano" que centra la visión de la ciudad como estado de ánimo, no es sino una más de las manifestaciones de ese arte de lo no dicho, de esa escritura silenciosa de Ribeyro, en la que el lector ha de participar activamente para el hallazgo de sentidos esenciales de su narrativa.

También en algunos de los relatos encontramos ejemplos de la utilización de la ciudad como referente esencial para la conformación del "teatro urbano" ribeyriano. Entre los cuentos más esclarecedores de esta concepción de la ciudad como motivo ético, el titulado "El profesor suplente" (1957) es especialmente representativo. Matías es un pobre cobrador a quien se le presenta la oportunidad de su vida: sustituir a un amigo impartiendo clases de historia en un colegio. En su vida rutinaria y monótona, tan acomodada a una pasividad infructuosa pero plácida, esta noticia inesperada le provoca la angustia y el pánico. Ribeyro nos presenta aquí el momento crucial de una vida: la hora en que este personaje ha de demostrar su valía profesional, de la que siempre ha presumido y que, desde su punto de vista, quedó frustrada por la carencia de un puesto de trabajo digno. El concepto ideal que el personaje tenía de sí queda truncado en este momento decisivo de su vida, cuando finalmente evade el reto de demostrarse a sí mismo la veracidad de ese concepto y huye de nuevo a su refugio de mediocridad.

Esta crisis de identidad se deja sentir en la relación del personaje con los espacios, por los que deambula cabizbajo, atrapado por el temor al fracaso. La ausencia de descripciones del mundo que le rodea sugiere al lector el estado de ánimo del protagonista, e incluso lo intensifica. De este modo, la representación de la geografía urbana, en lugar de mostrarse como referente descrito, cumple la función de intensificar los estados de ánimo, en tanto que sus signos sirven para enfatizar el conflicto interior del personaje:

> En la esquina del parque se detuvo, sacó un pañuelo y se enjugó la frente. Hacía un poco de calor. Un pino y una palmera, confundiendo sus sombras, le recordaron un verso, cuyo autor trató en vano de identificar. Se disponía a regresar […] cuando detrás de la

[81] Antonio Cornejo Polar, "*Los geniecillos dominicales*: sus fortunas y adversidades", en su libro *La novela peruana: siete estudios*, Lima, Ed. Horizonte, 1977, pág. 152. [Apareció en *San Marcos*, nº 13 (nueva época), Lima, octubre-diciembre de 1975]

> vidriera de una tienda de discos distinguió a un hombre pálido que lo espiaba. Con sorpresa constató que ese hombre no era otra cosa que su propio reflejo. (pág. 174)

Ante la revelación de su propia imagen, triste, decaída y mediocre, la angustia se apodera de él con más fuerza y decide dar un paseo por las calles de Lima. Pero los signos de la ciudad insisten en reaparecer para devolverle una imagen cada vez más tétrica y desolada:

> Durante un cuarto de hora recorrió inútilmente las calles adyacentes […] Luego de infinitas vueltas, se dio de bruces con la tienda de discos y su imagen volvió a surgir del fondo de la vidriera. Esta vez Matías la examinó: alrededor de los ojos habían aparecido dos anillos negros que describían sutilmente un círculo que no podía ser otro que el círculo del terror. (pág. 175)

Finalmente, ante la incapacidad de aceptar aquel reto, termina resolviendo el conflicto negándose a sí mismo. En el regreso hacia su casa, Matías emprende caminos sin rumbo por distintas calles, de forma que los espacios comienzan a adquirir una configuración laberíntica que intensifica la imposibilidad de encontrar una salida ante la realidad frustrada:

> Matías prosiguió su camino, llegó a la avenida, torció hacia el parque, anduvo sin rumbo entre la gente que iba de compras, se resbaló en un sardinel, estuvo a punto de derribar a un ciego y cayó finalmente en una banca, abochornado, entorpecido, como si tuviera un queso por cerebro.
>
> …se incorporó y tomó el camino de su casa. Inconscientemente eligió una ruta llena de meandros. Se distraía. La realidad se le escapaba por todas las fisuras de la imaginación. Pensaba que algún día sería millonario por un golpe de azar. Solamente cuando llegó a la quinta y vio que su mujer lo esperaba en la puerta del departamento, con el delantal amarrado a la cintura, tomó conciencia de su enorme frustración. (pág. 176)

Otro cuento muy elocuente, ejemplo del desinterés mostrado por el ser humano ante la ciudad anónima que, lejos de dar solución a sus problemas, los exacerba, es el titulado "Una aventura nocturna" (1958). Su protagonista, Arístides, es un pobre solitario y fracasado que "temblaba de gozo una semana sólo porque un desconocido se le acercaba para preguntarle la hora" (pág. 184). Su recorrido nocturno por las calles de Miraflores, como el de Matías en el cuento anterior, no tiene rumbo ni fin concreto, pero sí finalidad, puesto que en su errancia por la urbe "podía entablar conversación con los ancianos, con los tullidos o con los pordioseros y sentirse así partícipe de esa inmensa familia de gentes que, como

él, llevaban en la solapa la insignia invisible de la soledad" (pág. 182). Poco le importan a Arístides los detalles físicos del mundo que le rodea. Movido por la ilusión inquebrantable del contacto humano, el espacio a su alrededor se convierte, de nuevo, en laberinto con una sola salida, la de la ilusión realizada. Y así se transmite al lector ese recorrido, que en ningún momento se detiene para inventariar signos descriptivos de las calles o edificios, porque no están en el punto de mira ni de Arístides ni de Ribeyro. Eso sí, siguiendo los pasos del personaje descubrimos de nuevo esas dos ciudades que se superponen en el mismo espacio, aspecto éste ya indicado como constante temática de la narrativa ribeyriana:

> Arístides se lanzó a caminar sin rumbo por las calles de Miraflores. Recorrió toda la avenida Pardo, llegó al malecón, siguió por la costanera, contorneó el cuartel San Martín, por calles cada vez más solitarias, por barrios apenas nacidos a la vida y que no habían visto tal vez ni siquiera un solo entierro. Pasó por una iglesia, por un cine en construcción, volvió a pasar por la iglesia y finalmente se extravió. Poco después de medianoche erraba por una urbanización desconocida donde comenzaban a levantarse los primeros edificios de departamentos del balneario. (pág. 182)

En cualquier caso, debemos recordar que la creación literaria de la ciudad como espacio alienante y como paisaje transformado por la industrialización es una constante en la literatura latinoamericana. Fernando Ainsa, en su libro *Los buscadores de la utopía*, reflexiona en este sentido sobre esas "ciudades que los personajes no conocen bien o por las que sienten un gran rechazo":

> Cuando el protagonista de la novela urbana mira a su alrededor siente siempre un gran desasosiego frente a las imágenes que ha ido trazando en el paisaje urbano el impacto de la revolución industrial y el crecimiento tumultuoso y desordenado de las grandes capitales. No hay un espacio feliz configurado en el límite del cemento y los grandes edificios. No hay esperanzas en el vientre del monstruo urbano. [...]
>
> Cuando un espejo se pasea por las calles de las grandes ciudades de América Latina –México, Lima, Caracas y Buenos Aires– sorprende en sus reflejos el vagar de seres, un desencanto esencial del hombre consigo mismo, destacado por el hecho de ser narrado desde el "vientre del monstruo urbano"[82].

[82] Fernando Ainsa, *op. cit.*, págs. 353 y 355. Una de las razones que plantea Ainsa para la explicación de esta constante en la literatura latinoamericana se fundamenta en "el hecho de que las ciudades latinoamericanas carecen de una mitología y una mística. No

Desde esta nueva perspectiva, la ciudad invisible resulta ser la consecuencia lógica del desinterés mostrado por el hombre que la habita, quien la recorre incesantemente, sin tener otra compañía que la propia voz de la conciencia, siempre absorto en los problemas que lo agobian y que de la transformación urbana se derivan. El escritor peruano nos transmite una ciudad ajena a la ficcionalización descriptiva, pero vivida y sentida por cada uno de sus personajes en toda su complejidad. La mirada de estos seres humanos ante la ciudad le confiere a ésta su propia forma, puesto que, además de indiferente, es la mirada del que camina cabizbajo, con los ojos atrapados en el suelo, en las alcantarillas, en los papeles sucios; la mirada del hundido que desde sus profundidades rememora con nostalgia la ciudad de arriba, no la sustituta, sino la intuida, la invisible; la borrada por ese proceso urbanizador que, en palabras de Bryce Echenique, "parece haber reforzado la estratificación de todo tipo que hace a la sociedad peruana profundamente antidemocrática"[83].

La ciudad invisible: escritura de la modernidad

La fluidez lucha contra la permanencia;
lo más sólido se deshace en el aire.

José Emilio Pacheco

Hasta aquí hemos intentado explicar la ausencia de contexto espacial descrito como mecanismo semántico utilizado con diversos fines: en lugar de describir, sugerir el paisaje en consonancia con el estado de ánimo de los personajes, de forma que el ambiente cobra una presencia viva y la significación del problema humano planteado se intensifica; expresar la uniformidad de una ciudad moderna que no necesita describirse puesto que sus características son asimilables a las de cualquier otra gran metrópolis del mundo; mostrar una actitud crítica ante el dramático cre-

ofrecen una tradición, al modo del apego romántico generado en la mayoría de las ciudades europeas, y se aparecen, pura y simplemente, como un caos inhumano. Las capitales de casi todos los países latinoamericanos son el escenario donde la competencia y la derrota individual campean, donde impera un gélido mercantilismo y donde hay pobreza, contrastes violentos, represión policial, crímenes impunes, prostitución y soledad" (págs. 353-354).

[83] Alfredo Bryce Echenique, "El arte genuino de Ribeyro", cit., pág. 13.

cimiento de la capital y solidarizarse con sus víctimas; y, por último, profundizar en el problema humano de unos personajes que rechazan la ciudad modernizada que los margina, partiendo de la identificación o influencia de la movilidad urbana y la configuración de espacios con la propia intimidad de los protagonistas de los relatos.

Si bien todos estos argumentos pueden ayudarnos a comprender la inmensa oquedad descriptiva de esta narrativa, no podemos dejar de recordar aquí las palabras del escritor limeño en la "prosa 136" de su libro *Prosas apátridas.* Sin duda pueden hacer más comprensible la *Lima invisible* en la narrativa ribeyriana:

> Es que tanto París como Lima no son para mí objetos de contemplación, sino conquistas de mi experiencia. Están dentro de mí, como mis pulmones o mi páncreas, sobre los que no tengo la menor apreciación estética. Sólo puedo decir que me pertenecen[84].

Como conquistas de su experiencia, Ribeyro nos ofrece estas ciudades a modo de construcciones que, lejos de poder contemplarse, están hechas de deseos y temores, recuerdos y esperanzas. Como la Zaira de Italo Calvino, ciudad de la memoria evocada con los mismos tintes ribeyrianos:

> Podría decirte de cuántos peldaños son sus calles en escalera, de qué tipo los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren los techos; pero ya sé que sería como no decirte nada. La ciudad no está hecha de esto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado[85].

Ribeyro construye en su narrativa una ciudad de recuerdos y palabras, y para ello introduce a unos protagonistas de excepción, por su propia cualidad antiheroica: los integrantes de la sociedad surgida del progreso industrial. Una elección literaria acorde con el pensamiento del escritor, quien, considerándose como uno más de los que él mismo denominó "excluidos del festín de la vida" ("Una aventura nocturna", pág. 182), opinaba que la mejor literatura surge en las peores circunstancias históricas y de la ficcionalización del dolor humano que tales situaciones generan. Así, en una entrevista con Wolfgang A. Luchting, Ribeyro declaraba:

---

[84] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas (completas)*, (1975), Barcelona, Tusquets, 1986, pág. 134.

[85] Italo Calvino, *La ciudades invisibles*, ed. cit., pág. 25.

> El auge de la novela en América Latina sería correlativo al que tuvo la novela francesa o la rusa en los albores de la era industrial, porque la situación social y económica actual de América Latina corresponde a la de Europa en la época citada[86].

En este sentido, los cuentos de Ribeyro, como experiencia literaria de la modernidad, ficcionalizan, a su modo y salvando obvias distancias, ese mundo en descomposición que aparece en la novela francesa o rusa de la época industrial. Por ello, Mario Castro Arenas establece cierta relación temática entre Ribeyro y algunos escritores europeos del siglo XIX como Victor Hugo o Dickens[87]. Recordemos, por ejemplo, como apuntábamos más arriba, que "los gallinazos sin plumas" bien pueden describirse como los "niños del azar" o los hijos de la enorme ciudad de la industrialización que Victor Hugo describe en *Los miserables*.

Para la creación de este mundo Ribeyro parte de Lima, tomándola como emblema de América Latina. Desde este punto de vista, es decir, por la incorporación temática del mundo que se deriva del problemático proceso de la industrialización, planteamos la escritura de Ribeyro dentro del marco de la modernidad, no sólo en los cuentos en los que plasma las consecuencias de este proceso en Lima, sino también en los cuentos que suceden en el escenario de la ciudad europea. La justificación para esta última inclusión radica en que en ellos el escritor proyecta los mismos mecanismos de aprehensión de la ciudad moderna[88], en el sentido de fijar su visión literaria sobre aquellos aspectos que delatan la pervivencia de experiencias vitales de la era industrial en el seno de la sociedad postindustrial.

Desde esta perspectiva, que plantea la semejanza entre la América Latina del siglo XX y la Europa de la era industrial, bien pueden aplicarse a la narrativa urbana de Ribeyro las siguientes palabras de Marshall Berman cuando analiza la primera parte del *Manifiesto comunista* de Marx: "Grandes cantidades de pobres desarraigados llegan a las ciudades, que experimentan un crecimiento casi mágico –y caótico– de la noche a la mañana"[89]. En el capítulo del libro de Berman "El *Petersburgo* de Bieley: el pasaporte fantasma", encontramos un análisis de esta novela, escrita y publicada entre 1913 y 1916, en la que esa masa de desarraigados, como las grandes cantidades de inmigrantes de las barriadas de Lima, supone un grave peligro de desestabilización para la ciudad preindustrial. Al igual que Ribeyro, Bieley en esta novela "capta las realidades de la vida

---

[86] En Wolfgang A. Luchting, "El encanto de la burguesía es discreto", *Escritores peruanos. Qué piensan. Qué dicen*, Lima, Ecoma, 1977, pág. 56.

[87] Véase Mario Castro Arenas, *De Palma a Vallejo*, ed. cit., pág. 99.

[88] Véase el capítulo titulado "La ciudad europea: reencuentro y desmitificación".

[89] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire...*, ed. cit., pág. 85.

moderna que se despliegan, se fragmentan, se descomponen, se hacen cada vez más fantasmales"[90]. En suma, trasladan a la literatura esas ciudades en las que, como dijo Marx a propósito del proceso de la modernidad, "todo lo sólido se desvanece en el aire". Y, al igual que en algunos relatos de Ribeyro, Bieley pone en el punto de mira de su escritura a esas masas de inmigrantes que invaden la urbe en su proceso continuo de transformación, y que producen la respuesta rotunda: "¡No permitáis que la multitud de sombras avance desde las islas!"[91]. En cuentos de Ribeyro como "Los gallinazos sin plumas", "La tela de araña" o "Al pie del acantilado", esas sombras se desplazan desde la sierra buscando un lugar bajo las luces, donde chocan con la ciudad-monstruo que les expulsa o les aboca a la marginalidad.

En definitiva, en sus relatos Ribeyro crea personajes que mantienen las características propias de la vida durante el proceso de industrialización de una sociedad. Y por ello las comparten, tanto más por tratarse de un modernismo del subdesarrollo, con esa "legión de 'hombrecitos'" del San Petersburgo decimonónico, que Marshall Berman describe en el siguiente fragmento, tan acorde con la configuración de los personajes ribeyrianos en algunos relatos:

> Estos hombres viven en y a través de una serie de contradicciones y paradojas radicales. [...] están profundamente arraigados en la ciudad que los ha desarraigado de todo lo demás. Atrapados en su servidumbre con respecto a unos superiores tiránicos o a unas rutinas embrutecedoras, de regreso de sus oficinas o fábricas a sus habitaciones exiguas, oscuras, frías, solitarias, parecen encarnar todo lo que el siglo XIX dirá acerca de la alienación de la naturaleza, del resto de los hombres y de sí mismos [como los personajes de Ribeyro en "El jefe", "Espumante en el sótano", "La estación del diablo amarillo", etc.]. Y sin embargo, en momentos cruciales, emergen de sus diversos subsuelos para afirmar su derecho a la ciudad [al igual que ocurre en el relato "Al pie del acantilado"][92].

Pero, en cualquier caso, el objetivo de la magnífica creación literaria de Ribeyro era mostrar el cambio social como un proceso inevitable y, cuando contrapone esta etapa histórica con el pasado, es para enjuiciar críticamente el tipo de modernización dramática que en el Perú ha venido imponiéndose.

Ribeyro ha visto en sus relatos con ojos agudos las contradicciones sociales a que se vio sometida la ciudad en una época de crisis, cuando la

---

[90] *Ibidem*, pág. 268.
[91] En Marshall Berman, *op. cit.*, pág. 270.
[92] *Ibidem*, pág. 298.

masa necesitada de los campos invadió la ciudad, se proletarizó y se extendió por sus suburbios. Emrys Jones, en su admirable libro sobre ciudades titulado *Metrópolis. Las grandes ciudades del mundo*, analiza la nueva fisonomía de la ciudad en el Tercer Mundo a consecuencia de la inmigración, opuesta a la organización de la ciudad occidental. Su explicación nos ayuda a entender mejor la ciudad de "Los gallinazos sin plumas":

> Mientras la mayoría de los emigrantes a las ciudades occidentales encuentran su primer cobijo en los deteriorados barrios céntricos de la ciudad, en el mundo en vías de desarrollo por lo general se concentran en las afueras de la ciudad. [...] Ello explicaría el modelo comúnmente aceptado de la ciudad preindustrial, que presenta una elite en el centro rodeada por las clases más bajas y, a continuación, por los pobres. El indigente siempre se hallaba a la puerta. En modo alguno puede la ciudad del Tercer Mundo alojar la afluencia de gente que atrae, si no fuera por su amontonamiento en las afueras[93].

Pero el cuentista de la ciudad no se conformó con la mera exposición del hecho histórico, sino que ahondó en sus innumerables consecuencias: desocupación y subempleo masivos, delincuencia juvenil, deshumanización de las relaciones sociales, miseria, frustración, desarraigo… En definitiva, nos presenta la *distopía*[94] de una etapa histórica concreta en el espacio transformado de una Lima irreconocible. En la colección de ensayos titulada *La caza sutil*, Ribeyro determina la temática de su narrativa:

> Prácticamente la sociedad que yo describo es aquella que viví y observé entre los años 1940 y 1960. La época de mi adolescencia y de mi primera juventud. 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[95]. La época en que la clase media

---

[93] Emrys Jones, *Metrópolis. Las grandes ciudades del mundo* (1990), Madrid, Alianza, 1992, pág. 252.

[94] Tomamos el término de la *Utopía* de Tomás Moro, donde aparece la descripción de la *distopía* para referirse a un orden social y económico pervertido. Madrid, Alianza Editorial, 1995, pág. 22.

[95] Este fenómeno aparece especialmente enfocado en el cuento titulado "Al pie del acantilado": "en la parte alta del barranco comenzaron a levantar casas. [...] eran de cartón, de latas chancadas, de piedras, de cañas, de costales, de esteras, de todo aquello que podía encerrar un espacio y separarlo del mundo" (pág. 216). José Luis Romero analiza la migración hacia la ciudad como fenómeno que afectó a muchas ciudades latinoamericanas, en el capítulo "Las ciudades masificadas" de su libro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976, págs. 319-389.

> –burócratas, empleados, pequeños comerciantes, intelectuales, profesionales sin fortuna, etc.–, empieza a constituirse como clase social, sin renunciar a sus anhelos de promoción social ni a su temor de proletarizarse. La época de la dependencia, de la desesperanza, de la incertidumbre, del esfuerzo fallido, de la ilusión no recompensada[96].

Ribeyro nos revela en su escritura esta época quebrada con un tono desgarrado, que trasluce una actitud crítica y claramente solidaria con las víctimas del proceso de ingreso en la modernidad[97]. Como ha señalado Mª Teresa Pérez, debe verse "en la pura repetición de situaciones y actitudes injustas, una crítica hacia la sociedad que las hace posibles"[98]. Ya en 1955, en el "Prólogo" a *Los gallinazos sin plumas*, el mismo Ribeyro declaraba:

> Mis cuentos sólo pretenden enfocar determinadas situaciones –exactas o verosímiles– de nuestra realidad, sin permitir acerca de ella ningún juicio explícito. No es difícil, sin embargo, discernir hasta qué punto me solidarizo con ella. En el fondo de toda pintura realista hay un no-conformismo y como el germen de una crítica[99].

Esta forma de crítica implícita, quizá por ello más incisiva, es el ejercicio que el escritor plantea como pintura desgarrada de la realidad, pero no como propuesta de soluciones. En este sentido, Ribeyro ironiza en los *Dichos de Luder* en los siguientes términos:

> El peor de los lectores –dice Luder– es el intelectual zapatón que espera marxistamente sentado en el poyo de los libros la aparición de un mensaje[100].

---

[96] Julio Ramón Ribeyro, "Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles", *La caza sutil*, ed. cit., págs. 143-144.

[97] A este respecto, es necesario señalar la conjunción indisoluble que se da en la narrativa de Ribeyro entre la crítica social y un escepticismo vital que siempre fue el signo de su carácter. Esta conjunción determina la orientación de sus cuentos, en los que aparece la nota crítica pero no la propuesta de solución. Así lo confirma el propio autor en el primer tomo de su *Diario personal*: "Puedo llegar a la crítica social, a la pintura descarnada y sin complacencia, pero no me siento autorizado para plantear soluciones ni tengo fe suficiente en ellas para aconsejarlas". *La tentación del fracaso I. Diario personal 1950-1960*, ed. cit., pág. 40.

[98] "Introducción" a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos*, ed. cit., pág. 80.

[99] Fragmento del prólogo a *Los gallinazos sin plumas*. Reprod. en Luis Fernando Vidal, "Ribeyro y los espejos repetidos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año I, nº 1 (1975-1976), pág. 78.

[100] Julio Ramón Ribeyro, *Dichos de Luder*, ed. cit., pág. 38.

Y para que esa crítica tácita fuera más efectiva, Ribeyro nos presenta una Lima irreconocible por su fisonomía externa, una ciudad configurada como conjunto de situaciones humanas conflictivas, como "teatro urbano" de seres atomizados que se encuentran abocados a la difícil tarea de restablecer los vínculos con un medio ambiente que se revela agresivamente ajeno y desnaturalizado. No es difícil reconocer en ellos al ser humano en su dimensión más universal, puesto que, aunque son creaciones que parten de una peculiar idiosincrasia nacional, los problemas que les aquejan se derivan de la conflictiva transformación del espacio urbano en general. De hecho, Ribeyro reconocía esta significación universal en sus personajes: "mis personajes son peruanos, pero también muy universales, son personajes de ciudad, de una ciudad cualquiera, no solamente de Lima"[101]. Universalidad que apunta hacia esa visión tan personal de la condición humana que, "si bien es esencialmente pesimista, está caracterizada no tanto por la angustia como por un desencanto irónico"[102].

Esta pretensión universalizadora es especialmente visible en cuentos que trascienden la particular temática urbana para plantear una persistente búsqueda existencial que desvele el sentido último de la vida; ese indesvelable sentido que Mario Benedetti ha calificado en alguna ocasión como "indescifrable acertijo sobre la existencia". Palabras que se avienen al sereno escepticismo que Ribeyro adoptó como actitud vital, que reposa como telón de fondo en toda su producción. Buenos ejemplos son "Ausente por tiempo indefinido", "La casa en la playa" o "Silvio en El Rosedal"[103], de cuyas historias emana una filosofía que encuentra ese sentido trascendente en la búsqueda misma del ideal o sueño. Sus personajes protagonizan el ambicioso intento de dar encanto a un mundo desencantado, y en su utópica aventura lograrán conquistar una parcela de su propia verdad.

Sin duda las voces de los personajes de Ribeyro merecen aunarse en ese título universalizante e irreemplazable que da nombre a la colección de cuentos que ellas protagonizan: *La palabra del mudo*; título cuyo sentido esencial es desentrañado por el escritor cuando declara:

> En la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido ese hálito

---

[101] En la entrevista con Giovanna Minardi, "Una hora con Julio Ramón Ribeyro", cit., pág. 368.

[102] James Higgins, *Cambio social y constantes humanas...*, ed. cit., pág. 85.

[103] Al análisis de estos relatos dedicamos el capítulo titulado "Soñadores de refugios".

> negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias[104].

A través de esas voces, el escritor logró alcanzar la que él consideraba "aspiración máxima de un escritor": que sus libros fueran "acontecimientos espirituales, en la medida en que el lector, después de leerlos no sea el mismo", no en el sentido "edificante, sino como algo que transforme y enriquezca"[105].

Para la consecución de este objetivo, Ribeyro presenta un sistema urbano distópico que configura, como ya hemos analizado a lo largo de este estudio, mediante la creación de la ciudad invisible de los años 40 y 50, entendida como paisaje urbano irreconocible por su fisonomía externa. Representación urbana que, como veremos en las siguientes páginas, intensifica su naturaleza conflictiva por la contraposición continuada con los espacios de la utopía.

Dimensiones utópicas de un escéptico optimista

> *Toda ciudad es un destino porque es, en principio, una utopía, y Lima no escapa a la regla.*
>
> Sebastián Salazar Bondy

Al analizar aquellos pasajes en los que se podía apreciar la superposición de las dos ciudades, antigua y moderna, en un mismo espacio, concebíamos la idea de ciudad invisible en un doble sentido y desde dos perspectivas bien distintas: la Lima invisible de la modernización, por la ausencia de espacios descritos en el texto, y la Lima invisible del pasado, que debía adivinarse a través de signos que remiten a la antigua geografía urbana, y que vertebran un espacio de oposición y de crítica. Retomando esta idea esencial, cabría señalar ahora la contraposición que se establece en la obra de Ribeyro entre la ciudad invisible de la modernización y los espacios utópicos de la Lima antigua, para añadir una tercera dimensión, utópica y no menos invisible: la ciudad del futuro.

---

[104] Carta a Milla Batres, con fecha 15-2-1973. Cit. en Wolfgang A. Luchting, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., págs. 18-19.

[105] En la entrevista a Ribeyro a cargo de Pedro Hernández Navarrete, titulada "La argolla del boom se ha roto", y publicada en *Suceso*, revista dominical de *Correo*, Lima, 2 de diciembre de 1973. Reprod. en Luis Fernando Vidal, *op. cit.*, pág. 77.

En primer lugar, la oposición utopía-*distopía* se representa mediante la idealización de un orden pasado que se perfila con los rasgos de una sociedad más integrada, justa y solidaria. En definitiva, una versión que funciona como instrumento ideal de crítica respecto al nuevo orden y a los cambios que impuso, y que inmediatamente reconocemos como frágil Arcadia que responde a una poetización instrumentalizada y no a una reconstrucción realista de la ciudad antigua[106]. Desde este punto de vista, la narrativa de Ribeyro se enmarca, como anunciábamos en la introducción, dentro de la tradición evocativa de "una Lima que se va", pero el objetivo de esa evocación se desplaza en su obra hacia la crítica del presente problemático, realzada por la contraposición con los espacios del pasado que aparecen de forma esporádica. En el cuento titulado "Mayo 1940", de la colección *Relatos santacrucinos*, se encuentra uno de los fragmentos que mejor ejemplifica esta versión:

> Es bueno recordar que Lima era entonces una ciudad limpia y apacible, de apenas medio millón de habitantes, rodeada de huertos y cultivos, poblada de gente cortés, decente, una especie de gran familia que se reconocía y saludaba en las calles y se sentía orgullosa de vivir en una urbe que al lado de templos y casonas coloniales ostentaba bellas quintas republicanas, chalets cada vez más numerosos en los balnearios del sur y una docena de edificios de seis o siete pisos que los espíritus adelantados saludaban como un símbolo de progreso. (pág. 681)

Esta poetización de la ciudad del pasado, a partir de la cual el escritor registra su irremediable transformación, se construye en la escritura a través de un punto de vista notablemente melancólico. Ahora bien, Ribeyro advierte en una entrevista con Antonio Cisneros que la recreación de la vida solidaria en el balneario de su niñez, "no es por cuestiones nostál-

---

[106] Beatriz Sarlo comenta la utilización de este recurso literario como configuración ideológico-cultural, en su análisis de las "Transformaciones rurales y utopías urbanas" con respecto al Buenos Aires de los años 20 y 30. En su disertación, la explicación de este recurso concuerda plenamente con la utilización que de él hace Ribeyro: "Un viejo orden recordado o fantaseado es reconstruido por la memoria como pasado. Contra este horizonte se coloca y se evalúa el presente. [...] El tópico de la 'edad dorada' es la configuración literaria de la estructura ideológico-afectiva que emerge de las desazones causadas por lo nuevo: restituye en el plano de lo simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente y sea, más bien, una respuesta al cambio antes que una memoria del pasado. Por eso la 'edad dorada' no es una reconstrucción realista ni histórica, sino una pauta que, ubicada en el pasado, es básicamente acrónica y atópica: de algún modo, una utopía, en cuyo tejido se mezclan deseos, proyectos y, sin duda, también recuerdos colectivos". En su libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988, pág. 32.

gicas, la nostalgia es un sentimiento peligroso, *se puede caer en un pasadismo anacrónico*, sino por una especie de obsesión, que permanezca un testimonio de todo ese tiempo vivido"[107]. En otra ocasión Ribeyro subraya el sentido de la recuperación del pasado en su narrativa así como en la de los escritores de su generación: la tradición literaria de "la Lima que se va" se perpetúa en la literatura de algunos autores de la generación del 50 pero con el objetivo principal centrado, ya no en la ciudad del pasado –la mitificada por sus predecesores en la creación de una Lima literaria–, sino en la transformación de la Lima de mediados de siglo:

> No soy muy partidario de refugiarse en el pasado y decir que siempre fue mejor y, además, mostrarse completamente impermeable a la modernidad. Yo, con mis cuentos autobiográficos y recordatorios, no estoy desvalorizando el sistema de vida del Miraflores actual; sería además una actitud absolutamente anacrónica[108].

Desde esta perspectiva, Ribeyro crea en su escritura la metáfora del paraíso perdido de la infancia, alimentando y reelaborando desde un punto de vista personal la tradición mitificadota de un pasado ideal, cuyo origen en la historia de las letras peruanas se encuentra en la obra del Inca Garcilaso de la Vega. El siguiente fragmento del cuento "Mariposas y cornetas" (también de *Relatos santacrucinos*), junto con los fragmentos citados de "Los eucaliptos", nos parece un buen ejemplo de ese paraíso de la infancia, perdido en el tiempo, pero continuamente recreado en la memoria, que mantiene sus ecos y rumores:

> Las mariposas de nuestra infancia han regresado en este ardiente verano [...] Aleteaban entonces en jardines y calles de Miraflores y nosotros, crueles mocosos, las perseguíamos por los potreros y las cazábamos para pegarlas, al lado de flores y raíces, en las páginas de nuestro herbario. Pero no sólo las mariposas han regresado en este ardiente verano, también los ecos y espectros de años igualmente tórridos: placeres y juegos de nuestra niñez, ensueños y presagios, trajes de organdí con sus muchachas muertas, rumores y músicas de esos tiempos. Si aguzas bien el oído escucharás venir las canciones de antaño, pero sobre todo escucharás el sonido de las cornetas. (pág. 704)

---

[107] Julio Ramón Ribeyro, en la entrevista realizada por Antonio Cisneros en 1992, con el título "Para mí todo es motivo de duda". En Jorge Coaguila (comp.), *op. cit.*, pág. 236. El subrayado es nuestro.

[108] Entrevista con Javier Monroy Cervantes, "El Perú de hoy da para una novela negra" (1992), *ibidem*, págs. 246-247.

Confirmando esta hipótesis que plantea el mito del paraíso perdido sobre la memoria de la niñez, consideramos paradigmático el siguiente fragmento que resuelve el desenlace del cuento "Mayo 1940":

> Sólo con el correr de los años nos daríamos cuenta que ese terremoto que no destruyó nuestra casa había removido el fondo de los seres y de las cosas, que ya no volvieron a ser lo mismo. *Fue como una señal que marcó una fractura en el tiempo*: nuestra infancia había terminado; *Lima perdería pronto su encanto de sosegada ciudad colonial*; el conflicto europeo se extendió a otros continentes para convertirse en la más mortífera guerra de la historia. (pág. 685)[109]

Por otra parte, en determinados momentos vemos emerger en el espacio urbano transformado la otra dimensión utópica, que deja abierta una puerta a la anhelada esperanza para la ciudad futura. En un cuento como "La juventud en la otra ribera" (1969), Ribeyro insiste en mostrarnos la fealdad estética que impone la modernización –en este caso de París–, pero de repente aparece la nota simbólica que confiere un nuevo sentido a este mundo significativo:

> Lo único que le disgustaba eran esas aglomeraciones de casas espantosas, enanas, que surgían bruscamente en el campo o esas moles de edificios grises, uniformes, donde, sin embargo, vivía gente con tanta ilusión que se atrevía a cultivar flores en sus ventanas[110]. París era eso en verdad: una sucesión de fachadas sucias, monótonas, que sólo pueden albergar la polilla, la mezquindad y la muerte, pero en las cuales de pronto se abren unas ventanas y aparecen sonrientes, felices, dos amantes abrazados. (pág. 565)

El cuento titulado "Al pie del acantilado" (1959) –tan íntimamente relacionado con la visión neorrealista de la película *Milagro en Milán* de Vittorio de Sica– es otro ejemplo representativo de esta nueva y humilde apertura hacia la utopía, en tanto que supone la irrupción del valor moral en la ciudad. Los protagonistas ejemplifican la miseria en que vive el proletariado urbano de Lima, que habita en los arrabales de la miseria. De nuevo el escritor enfoca el suburbio, cuya primera casa "ilegal" es la cons-

---

[109] El subrayado es nuestro.

[110] Esta conjunción entre la tendencia hacia la ilusión vital conviviendo con una metamorfosis urbana poco alentadora emerge en la narrativa ribeyriana, tanto en los cuentos como en el teatro y el ensayo. Así, por ejemplo, en el *Diario*: "En la rue Bargue: una vieja sigue regando las flores de su ventana en una casa que va a ser demolida dentro de unos días". *La tentación del fracaso, III. Diario Personal...*, ed. cit., pág. 19.

truida "al pie del acantilado" por el protagonista del cuento. Samuel, uno de los personajes, profetiza: "¡Ya la explanada está llena! No entra una persona más y siguen llegando. Pronto harán sus casas en el desfiladero y llegarán hasta donde revientan las olas". Y a continuación, la voz del narrador: "Esto era verdad: como un torrente descendía la barriada"(pág. 218)[111].

Frente al poder de las minorías privilegiadas, estos personajes de la barriada, "excluidos del festín", se desenvuelven con todo el coraje en medio de su explotación. Y, aunque finalmente son expulsados de sus viviendas, perseveran con tenacidad en su intento de encontrar un lugar en el Perú transformado. Cuando "todo parecía un campamento de gente sin esperanza, de personas que van a ser fusiladas" (pág. 223), el desenlace parece que va a cerrarse de forma trágica: "Andaba a la deriva, mirando un rato las olas, otro rato el barranco, cansado de la vida, en verdad, cansado de todo, mientras iba amaneciendo" (pág. 225). Sin embargo, abriendo y también cerrando el relato, aparece la imagen simbólica de la higuerilla: "Nosotros somos como la higuerilla, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados" (pág. 207). Sin duda, simboliza la fuerza admirable del ser humano desprotegido que, a pesar del sufrimiento y las privaciones del presente, sigue luchando por la vida.

En el siguiente fragmento del libro de Sebastián Salazar Bondy *Lima, la horrible* entendemos mejor la problemática social planteada en cuentos como "Los gallinazos sin plumas", "Al pie del acantilado", "Explicaciones a un cabo de servicio" y tantos otros relatos. Mantenemos

---

[111] También Sebastián Salazar Bondy describe este fenómeno en su *Lima la horrible*: "las barriadas populares chorrean paralelas al río desde los cerros erizados y melancólicos el terral de su miseria, y cercan por otros puntos la urbe con su polvo, su precariedad, su tristeza". Ed. cit., pág. 81. Emrys Jones, en su citado libro sobre ciudades, al analizar la formación de las barriadas en las ciudades del Tercer Mundo, pone como ejemplo un caso sucedido precisamente en Lima, que coincide con el retratado en este cuento: "Siempre supone un choque darse cuenta de que la mayoría de los barrios de chabolas son relativamente recientes, pero esto queda reflejado en un sinónimo frecuente –"asentamientos espontáneos"–; e incluso muchos de ellos aparecen literalmente durante la noche. Existe un caso clásico de asentamiento semejante que apareció a las afueras de Lima en diciembre de 1963. No era nada más que una parcela de campo descubierto el día antes. De pronto se convirtió en una comunidad de 20.000 personas que ocupaban barracas y refugios en diversas fases de construcción. Éste constituyó un ejemplo extremo y dramático, pero la mayoría de las ocupaciones ilegales presentan estos elementos. Primero se produce una repentina afluencia de gente que ocupa una tierra que no es suya –¡"viviendas ilegales" es otro sinónimo!–. [...] Esto refleja una creencia campesina muy extendida en muchas partes del mundo: que levantar una "casa" entre la puesta y la salida del sol, en lo que se reconoce como tierra común, otorgaba derecho de posesión". En su libro *Metrópolis. Las grandes ciudades del mundo*, ed. cit., págs. 252-253.

la extensa cita, puesto que la consideramos esencial para la comprensión de una buena parte de la cuentística ribeyriana, caracterizada por la ausencia de acción efectiva de la mayoría de sus personajes:

> La voluntad de vivienda, confort o educación se torna [...] en voluntad de ascenso social. Voluntad, pues, de desclasamiento. La aspiración general consiste en aproximarse lo más que sea posible a las Grandes Familias y participar, gracias a ello, de una relativa situación de privilegio. Este espíritu no es exclusivo de la clase media. El pueblo entero, aun su masa más desdichada e indigente, obedece al mecanismo descrito. Y por una razón clara: cuanto más inestable es el status, más vehementemente se desea alcanzar la estabilidad. [...]
>
> En esta lucha, como resulta lógico, prepondera el individualismo. Se le ha impuesto al pueblo, lo que es más grave, como principio rector para tener éxito en la difícil prueba del escalamiento social y económico, pues a los niños y adolescentes [...] se les martilla una y otra vez y en toda ocasión, que el "triunfo" depende únicamente del sumiso trabajo y del acatamiento de la organización de la sociedad tal cual es. La falacia es ilustrada, porque se quiere destruir la tendencia a la unidad de clase y a la mancomunada querella por los derechos [...]. En tales infundios cree el pueblo limeño, que reverencia la pompa aristocrática, que admira a quien conduce el volante de un "Cadillac" [...] que atisba y limosnea en la puerta de los restaurantes donde los pollos a la brasa se doran en la barbacoa.
>
> [...] el nuestro es un pueblo de hambrientos y discriminados, todavía no de revolucionarios. [...] Para la masa limeña, así desviada de su legítimo destino, el socialismo constituye una amenaza, aun para el más pobre en su paupérrima propiedad: la choza de esteras en la barriada, por ejemplo, que siente suya y que cree que algún día poseerá con título legal. Este microscópico propietario masca pacientemente sus desgracias mientras atiza su ilusión. [...] Una vital desgana, que médanos y nieblas enmarcan, priva en los actos de la humilde gente que acepta la fatalidad de su existencia. Por si fuera poco, la celebran en sus canciones, que lloran, se resignan, sueñan y buscan una brecha en el muro de las diferencias[112].

En cualquier caso, si bien este trasfondo social es fundamental para entender los cuentos urbanos de Ribeyro, "Al pie del acantilado" relata la lucha de un ser humano por sobrevivir en la ciudad inmunda, y la aparición final de la higuerilla es el símbolo que implica una emergencia de esperanzas en esta producción cuentística.

---

[112] Sebastián Salazar Bondy, *Lima, la horrible*, México, Era, 1964, pág. 53.

Otro buen ejemplo para la vertebración de esta nueva dimensión utópica es el cuento que lleva por título "La molicie" (1953). Dos compañeros que viven en una residencia de estudiantes intentan sobrevivir a la molicie que durante los meses de verano atrapa a la ciudad con consecuencias devastadoras de sufrimiento y muerte. Pero aquella especie de plaga que iba "subiendo inflexiblemente como una densa marea que sepultara ciudades y suspendiera cadáveres" (pág. 105), no afectaría, claro está, a la elite privilegiada, que disponía de recursos para huir hacia las "sierras nevadas" y las "playas frescas" (pág. 104). Al final, cuando todo parecía desembocar en la muerte inminente de los protagonistas, irrumpe una tormenta en un "gigantesco estampido que conmovió a toda la ciudad" (pág. 105).

Este desenlace tan desconcertante e inesperado provoca una ruptura que abre el universo semántico ribeyriano a otro nivel de significación, con pistas apenas sugeridas a lo largo del cuento, como son las marcas temporales impuestas siempre por elementos de la naturaleza. La tormenta invade el espacio urbano como una fuerza mágica y cósmica que seguro saldrá vencedora en su lucha contra toda fuerza destructora. La naturaleza, con la que la ciudad moderna había cortado sus vínculos, regresa piadosamente a ella para rescatar a tantas víctimas inocentes. Al igual que los niños de "Los gallinazos sin plumas" o los protagonistas de "Al pie del acantilado", los personajes de este relato persisten en oponer una resistencia inquebrantable ante la imparable deshumanización. Además, la reconciliación con la naturaleza desterrada, aquella que se fue con "los eucaliptos" talados, abre el espacio urbano de la utopía, de modo que la ciudad del futuro se perfila como *ciudad invisible de esperanzas.*

Como último ejemplo, en "Fénix" (1962) el protagonista se identifica con los oprimidos y se revela como fuerza vengadora y liberadora. El desenlace supone una huida de ese circo en el que trabajaba, que se manifiesta como microcosmos de una sociedad urbana corrupta. En el encuentro con las fuerzas liberadoras de la naturaleza, del río y del mar, la ciudad reaparece como tema esencial de esta narrativa; como ciudad utópica del futuro, invisible pero posible: "Avanzo hacia el agua, sereno al fin, a hundirme en ella, a cruzar la selva, *tal vez a construir una ciudad*"[113].

Estos guiños, con los que el escritor quiebra el esencial tono pesimista de su peculiar melodía, abren la hendidura por la que un sutil optimismo penetra en el sentido profundo de esta literatura. Más arriba apuntábamos las declaraciones de Ribeyro sobre la crítica tácita adoptada en su narrativa, con la cual da la espalda al silencio, y, por tanto, tam-

[113] El subrayado es nuestro.

bién a una actitud de frustrante pesimismo. Como ratifica Luis Fernando Vidal, "el espejo repetido que nuestro autor proyecta sobre la realidad, es el indicio cierto de una búsqueda incesante, nacida de un tímido optimismo, subyacente en dicha reiteración, sutil rasgo de la ilusión y no del desencanto, como la crítica al uso ha venido repitiendo"[114]. Por este camino, el escepticismo de Ribeyro[115] adquiere el cariz del pesimista que prescinde de la tragedia[116] y cuya visión del mundo tiene una ventana abierta a la esperanza. En todo caso, huelgan más comentarios sobre este aspecto, puesto que el escritor lo explica ampliamente en el "Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles":

> 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 quizás 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. La palabra tal vez es exagerada. Yo no me considero realmente como un pesimista, sino como un escéptico optimista. Lo que puede parecer contradictorio. Esta especie, más numerosa de lo que se cree, conserva cierta esperanza secreta en que las cosas tal vez se arreglen, en que todo no puede ir para mal en este mundo, en que el hombre, a fuerza de padecer y de perecer, terminará por encontrar una forma de vida

---

[114] Luis Fernando Vidal, "Ribeyro y los espejos repetidos", cit., (págs. 73-87), pág. 86.

[115] Efraín Kristal abunda en ese escepticismo que se conjuga en Ribeyro con la crítica social, al compararle con Montaigne, padre del escepticismo moderno, y uno de los escritores que el peruano apreció y elogió: "El escepticismo moderno, tal como lo señala Horkheimer, es el de aquellos como Montaigne y Ribeyro que reconocen los resultados de los cambios de una época de transición, sin poder explicarlos. La diferencia fundamental entre las visiones escépticas de Ribeyro y Montaigne se debe a las distintas posiciones sociales que ocupan estos escritores en el proceso de cambio de poder. Mientras que Montaigne pertenece al sector que acaba de adquirir poder económico, Ribeyro pertenece al sector que lo acaba de perder. Ambos ignoran exactamente por qué. Ahora, a diferencia de otro tipo de escepticismo, mucho menos profundo, de aquellos que se conformarían con su realidad [...] el escepticismo de Ribeyro no es un conformismo ni una sumisión; reconoce e identifica los cambios y problemas de su época. De allí el afán por la observación del mundo exterior. Pero por otro lado, en Ribeyro se manifiesta una incapacidad para explicar o comprender su realidad. De allí la subjetividad de sus juicios y reflexiones. El estilo de Ribeyro dentro de su escepticismo es como el de Montaigne señalado por Horkheimer, 'la descripción y no la teoría: yo no enseño, narro' [Horkheimer, Max, *Teoría crítica*, Barral Editores, Barcelona, 1973, p. 30]". "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro", en Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, págs. 144-145.

[116] Para ello son esenciales los mecanismos de la ironía, como veremos en el siguiente capítulo.

> compatible con sus anhelos esenciales y que inventará finalmente una sociedad viable. ¿Cuál? Como escéptico no puedo indicar ninguna receta, como optimista creo que la receta existe. Sencillamente, hay que encontrarla[117].

En estas palabras Ribeyro adopta la fórmula expresada por otro escritor, en este caso mexicano, narrador, poeta y ensayista de principios de siglo. Nos referimos a José Vasconcelos (1888-1919), quien, como reconoce José Carlos Mariátegui[118], ha encontrado una fórmula sobre pesimismo y optimismo que define el sentimiento de la nueva generación iberoamericana: "Pesimismo de la realidad, optimismo del ideal"[119]:

> Repudio de la realidad y lucha para destruirla, pero no por ausencia de fe sino por sobra de fe en las capacidades humanas y por convicción firme de que nunca es permanente ni justificable el mal y de que siempre es posible y factible redimir, purificar, mejorar, el estado colectivo y la conciencia privada[120].

La reflexión de José Carlos Mariátegui sobre esta actitud resulta muy adecuada para entender el talante de Ribeyro:

> Es pesimista en su protesta y en su condena del presente; pero es optimista en cuanto a su esperanza en el futuro. Todos los grandes ideales humanos han partido de una negación; pero todos han sido también una afirmación. [...]
>
> Los que no nos contentamos con la mediocridad, los que menos aún nos conformamos con la injusticia, somos frecuentemente designados como pesimistas. Pero, en verdad, el pesimismo domina mucho menos nuestro espíritu que el optimismo. No creemos que el mundo deba ser fatal y eternamente como es. Creemos que puede y debe ser mejor. El optimismo que rechazamos es el fácil y perezoso optimismo panglosiano de los que piensan que vivimos en el mejor de los mundos posibles[121].

---

[117] Julio Ramón Ribeyro, *La caza sutil*, ed. cit., pág. 144.

[118] José Carlos Mariátegui, "Pesimismo de la realidad y optimismo del ideal", en *José Carlos Mariátegui. Obras*, Tomo 1, La Habana, Casa de las Américas, 1982, págs. 421-424. [Publicado por primera vez en *Mundial*, Lima, 21 de agosto de 1925]

[119] Es evidente el origen gramsciano de esta formulación. La expresión de Antonio Gramsci es la siguiente: "Pesimismo del intelecto, optimismo de la voluntad". Del manuscrito póstumo de Gramsci, "El príncipe moderno".

[120] José Vasconcelos, en José Carlos Mariátegui, *cit. supra*, pág. 421.

[121] *Ibidem*, págs. 421-422.

Esta dimensión esperanzadora emerge sutilmente en algunos de los cuentos, y encuentra en las siguientes palabras de Ribeyro sobre la creación artística su comprobación más rotunda:

> El artista debe seguir creando en las condiciones más difíciles y más crueles porque eso es una prueba de salud espiritual y de fe en el futuro, y sobre todo de confianza en que la fuerza de la vida y la razón va a tener que prevalecer sobre las fuerzas de la muerte y la barbarie[122].

Sin duda, la filosofía que se deriva de estas palabras se infiltra en el universo significativo ribeyriano. Y para que esa penetración sea efectiva, el escritor pone al descubierto las dramáticas consecuencias de una modernización irreconciliable con las posibilidades reales del país, enfocando en este contexto la creación inevitable de mecanismos compensatorios: ilusiones, fantasías o sueños de seres humanos que no sucumben ante la posibilidad de ver truncados sus proyectos vitales. Lima queda entonces desdibujada, escondida, pero siempre sugerida, como proyección de sus propios habitantes. Convertida en espacio en el que confluyen todos los tiempos y donde se siente la llama, ahora tenue, pero eternamente viva, de la esperanza. Las historias ribeyrianas protagonizadas en ese espacio simbólico universalizante vertebran una producción narrativa que encuentra su mejor definición en las siguientes palabras de Ribeyro sobre "Gustavo Flaubert y el Bovarismo": "de su obra, que podría definirse como una teoría del desengaño, puede deducirse una filosofía de la ilusión"[123].

---

[122] "La tentación de la memoria"; discurso de presentación del primer tomo del *Diario personal* del autor (Lima, Jaime Campodónico, Col. del Sol Blanco, 1992). La publicación del discurso aquí utilizada se encuentra en Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 64.

[123] En su ensayo titulado "Gustavo Flaubert y el Bovarismo", publicado en *La caza sutil*, ed. cit., pág. 31.

2. ESCENIFICACIÓN DEL DESARRAIGO EN EL "TEATRO URBANO" DE UNA SOCIEDAD CAMBIANTE

¡Me espanta la ciudad!
Toda está llena de copas por vaciar, o huecas copas.
José Martí

En la "Prosa 68" de las *Prosas apátridas*, Ribeyro revela la intención de mostrar en su literatura los efectos que se derivan de la modernización incontrolada, y que configuran el espacio urbano como desierto de multitudes, inmensidad de la incomunicación. Remitiéndonos de nuevo a la ciudad como estado de ánimo, el vacío interior y la soledad como sentidos inherentes a la forma del desierto –que a la vez puede concebirse como metáfora de la inmensidad íntima– se convierten en parte substancial y configurativa de la urbe:

> Cada vez más tengo la impresión de que el mundo se va progresivamente despoblando, a pesar del bullicio de los carros y del ajetreo de la muchedumbre. ¡Es tan difícil ahora encontrar una persona! No nos cruzamos en la calle sino con siluetas, con figuras, con símbolos. Un chófer de taxi, por ejemplo, no es un individuo, sino un modelo social: gruñón, amargado, insolente, antes de subir a su coche ya sabemos de qué va a hablar, qué argucias va a inventar para hacer más sinuosa y provechosa la carrera. [...] Comprendo las causas de esta degradación de la personalidad en las urbes demenciales, sólo verifico ahora sus efectos. Pero es penoso que tengamos que vivir entre fantasmas, buscar inútilmente una sonrisa, un convite, una apertura, un gesto de generosidad o de desinterés y que nos veamos forzados, en definitiva, a caminar, cercados por la multitud, en el desierto[1].

---

[1] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas (completas),* Barcelona, Tusquets, 1986, págs. 72-73.

"El hombre de la multitud" que Edgar Allan Poe convirtió en protagonista del cuento que así se titula[2] es también el personaje esencial de los relatos urbanos de Ribeyro, en los cuales el escenario de la ciudad es ese "desierto" de multitudes que en esta "prosa" revela el interés por la concepción anímica, y que apunta hacia el tratamiento psicológico de los personajes.

En la narrativa ribeyriana, Lima responde, de este modo, a la percepción de la "ciudad como espacio vivido, lugar de significados, de modos de representación y fuente de comprensión cultural"[3]. La tragedia de la cotidianidad dramatiza ese paisaje humano de individuos que viven en la multitud y sin embargo permanecen aislados, y que, ante la imposibilidad de romper los espacios de la soledad, sufren en la intimidad la pérdida de ilusiones, la carencia de amor, el fracaso de todo proyecto; en definitiva, el desgaste progresivo de la vida que se consume en el tedio de su irreparable grisura. Paisaje humano de la urbe cuya diversidad de colores se aglutina sobre un tono de fondo ineluctable: el que modela al "hombre cuya vida carece de proyecto y va a la deriva"[4]; y que responde a la imagen impersonal de la *ciudad desencantada*. Dicha imagen proyecta, como en un espejo, la "degradación de la personalidad" del individuo, estableciendo de este modo esa dualidad de multitud y ciudad que multiplica lo idéntico, lo no distinto, y menoscaba la identidad[5]. En palabras del escritor, "la tonalidad de frustración, de chasco está tan presente en mis cuentos como en mis diarios"[6]. Quizá el siguiente fragmento de *Los geniecillos dominicales* sea uno de los más representativos, en la narrativa de Ribeyro, en lo referente a la creación de este "teatro urbano" de una multitud triste, uniforme y anodina:

> Era imprescindible tomarse una cerveza. Cambiando de rumbo, Ludo se fue hacia el Parque Universitario. Por las estrechas calles del centro andaba arrollando a empleados que corrían hacia los ómnibus y los tranvías. Las oficinas seguían vaciándose. Época cenicienta de su vida. Conocida. ¿Adónde iba tanto hombre, tanta

---

[2] Edgar Allan Poe, "El hombre de la multitud", Julio Cortázar (trad.), *Cuentos, 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

[3] Antonio Zárate Martín, *El espacio interior de la ciudad*, Madrid, Síntesis, 1991, pág. 13.

[4] José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969, pág. 77.

[5] Jorge J. Monteleone, "Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 429 (marzo 1986), pág. 86.

[6] En el libro de entrevistas de Jorge Coaguila, *Ribeyro. La palabra inmortal* (entrevistas con Jorge Coaguila), Lima, Jaime Campodónico, 1996, pág. 49.

> mujer, vestidos todos, cosa increíble, vestidos todos hasta con coquetería, afeitados o peinados, polvos y brillantina, raya del pantalón pasable, chompa lavada, así, por legiones, moléculas disparadas, tristes de verdad, o más bien resignados, o tal vez aguantadores, hacedores de colas, buena gente que comía lentejas, fanáticos de Gary Cooper, con hijos, con problemas, con su pasado en pantalón corto, sus fotografías en la cartera, sus amores y espasmos terribles, su gripe, sus muebles a plazos?[7]

Como ya apuntábamos en el capítulo precedente, los personajes de los cuentos de Ribeyro, si bien pertenecen tanto a las clases más bajas ("Los gallinazos sin plumas", *Tres historias sublevantes*, etc.) como a esa clase media de pequeños burgueses formada por profesores, burócratas, comerciantes, empleados, artistas, etc., todos ellos comparten como rasgo unificador la *marginalidad* social[8]. Con respecto a esta característica que la crítica ha reiterado en el análisis de la obra de Ribeyro, él mismo destaca, en una entrevista con Jason Weiss, la afinidad de los personajes con su propio carácter:

> Es uno de los criterios que se utilizan a veces para emitir un juicio global sobre mi obra. Se habla de la marginalidad de mis personajes, etc. De lo cual hay algo, es cierto. Aunque no ha sido una cosa muy buscada, pero como, en cierta forma, la obra es reflejo del autor entonces mis personajes son marginales como yo me siento un poco marginal. A mí nunca me ha gustado estar en la línea, en frente de la talla; me gustaba estar un poco en retirada[9].

Esta forma de compenetración entre el escritor y sus personajes adquiere la dimensión de una posesión mutua, que se refleja en una profunda interiorización en Ribeyro de los estados de ánimo de aquéllos. Tal y como expresa en el siguiente fragmento del *Diario personal*, el escritor encuentra, en ese proceso de interiorización, la "potencia creadora":

---

[7] Julio Ramón Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 101.

[8] En una de las *Prosas apátridas* Ribeyro escribe: "A mí los tullidos, los tarados, los pordioseros y los parias. Ellos vienen naturalmente a mí sin que tenga necesidad de convocarlos. Me basta subir a un vagón de metro para que, en cada estación, de uno en uno, suban a su vez y vayan cercándome hasta convertirme en algo así como el monarca siniestro de una Corte de los Milagros. La juventud, la belleza, en el andén del frente, en el vagón vecino, en el tren que se fue". Ed. cit., pág. 66.

[9] Declaraciones de Julio Ramón Ribeyro en Jason Weiss, "Entrevista a Julio Ramón Ribeyro". En Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial 1996, pág. 112.

> Facilidad con que puedo sentir un estado de ánimo ajeno, de la forma como me posesiono de mis personajes o, en otras palabras, de la forma como ellos me poseen. Frente a mí, en el café Petit Cluny donde escribía, había un espejo. Me sorprendí haciendo muecas de cólera, de asco, de frío, según el curso de lo que escribía. Los mozos me miraban. La anécdota de Flaubert sintiendo el sabor del arsénico cuando moría Madame Bovary me parece verídica. La potencia creadora reside, creo, en la capacidad de impresionarse con estímulos imaginarios[10].

Y cuanto más marginal se muestra a través de sus personajes, tanto más resuelven éstos desenlaces en los que asestan un golpe que desestabiliza el aparente orden congelado que les aprisiona; tanto más provocan la fisura que hiere el fondo de las narraciones. De esta profunda compenetración del escritor con sus personajes nace ese título –tan ribeyriano– que da nombre a la colección de los cuentos completos, publicada en cuatro tomos en la editorial limeña Milla Batres: *La palabra del mudo*. Ribeyro, al igual que sus personajes, es el mudo que sólo se expresa a través de la escritura y, como ellos, consigue incitar al lector e implicarle en el drama de una existencia cotidiana insignificante y mediocre, intensificando de este modo la carga crítica subrepticia de los relatos. Mediante la creación de esas voces, el escritor consigue su objetivo declarado de "encontrar mis portavoces, sin que lo parezcan. Distanciarlos. Ponerles a cada cual una de las cien máscaras y dejarlos vivir en libertad"[11]. Es decir, Ribeyro plantea una compenetración, pero no la reproducción exacta de su personalidad, puesto que "la verdadera obra –en sus palabras– debe partir del olvido o la destrucción (transformación) de la propia persona del escritor. El gran escritor no es el que reseña verídica, detallada y penetrantemente su existir, sino el que se convierte en el filtro, en la trama, a través de la cual pasa la realidad y se transfigura"[12]. Ribeyro explica esta noción de transformación en su artículo crítico "Del

---

[10] *La tentación del fracaso, I. Diario Personal, 1950-1960*, Lima, Jaime Campodónico, 1992, págs. 51-52.

[11] *La tentación del fracaso, II. Diario Personal, 1960-1974*, Lima, Jaime Campodónico, 1993, pág. 182. En este mismo tomo del *Diario* Ribeyro reconoce la creación de esas máscaras mediante el desdoblamiento o multiplicación de la propia personalidad en toda su complejidad: "deseo de ceder la palabra al otro o a los otros que hay en nosotros mismos, asumir nuestras personalidades ovulares o rechazadas y darles momentáneamente vida, al fin de cuentas desdoblarnos o multiplicarnos en el espejo de nuestra fantasía" (pág. 229).

[12] *La tentación del fracaso, III. Diario Personal, 1975-1978*, Lima, Jaime Campodónico, 1995, pág. 103.

espejo de Stendhal al espejo de Proust", mediante el concepto de "prisma refractario":

> Es importante destacar la noción de prisma –implícitamente contenida en la definición proustiana– porque ella es uno de los elementos esenciales de la novela moderna, impensable un siglo antes. El principio stendhaliano de la novela-espejo, que tanta fortuna tuvo en el siglo XIX, es sustituido por Proust por el de *autor-volumen refractante*[13]. Esta sustitución supone un grado más de conciencia del quehacer novelesco. En los autores más importantes de nuestro siglo encontramos esa visión prismática de la realidad, se ponga el acento sobre la deformación de su imagen, la descomposición de sus elementos o la multiplicación de sus perspectivas. La noción de *prisma* permite además superar la dicotomía invención-reproducción, origen de debates tan largos como estériles, y reemplazarla por la noción de *transformación*. El novelista no se limita a jugar con elementos imaginarios para fundirlos en una entidad diferente o a reproducir elementos reales, sino que se sirve de ambos para fundirlos en una entidad diferente, la entidad literaria, mundo paralelo al nuestro que lo resume, lo ordena, lo corrige, lo interpreta, lo comenta, lo explica, lo enriquece y en ciertos casos lo suplanta[14].

La noción de *prisma refractario* es central para nuestro planteamiento, puesto que ratifica la explicación de la narrativa ribeyriana a partir de la definición del neorrealismo, esto es, desde la formulación de un nuevo realismo interior, subjetivo y simbólico que supera la visión objetivista del realismo decimonónico.

Confirmando su predilección por los marginados, en la misma entrevista llevada a cabo por Jason Weiss, Ribeyro redunda en esa marginalidad que nace de su propia identidad periférica:

> Quizás por una resistencia o por un deseo de conservar mi identidad –identidad en tanto que latinoamericano procedente de un país en vías de desarrollo, de una cultura periférica–. Yo quería preservar esa actitud de ser un hombre de frontera. [...] Siempre me ha

---

[13] El subrayado es nuestro. En cualquier caso, la noción de *prisma refractario* ya aparece mencionada en el siglo XIX por Enrique Federico Amiel, quien en su *Diario Íntimo* (1847-1881) [Madrid, Tebas, 1976, pág. 12] –el primer libro de este género que leyó Ribeyro– (Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso I,* ed. cit., pág. 9) nos habla de "refracciones prismáticas". Si bien Amiel lo concibe en otro sentido, Ribeyro podría haberlo utilizado y reformulado.

[14] Julio Ramón Ribeyro, "Del espejo de Stendhal al espejo de Proust", en *La caza sutil*, Lima, Milla Batres, 1976, pág. 130. El subrayado es nuestro.

> gustado estar un poco al margen, un poco como francotirador, si se quiere. Esa ha sido siempre mi actitud frente a la literatura misma[15], frente a la cultura[16].

La marginalidad ribeyriana se revela pues como eje fundamental en este universo significativo, que se configura desde la solidaridad y la profunda identificación del escritor con sus personajes, hacia la profundización en el drama del Perú del siglo XX:

> Debemos admitir que los personajes marginales son literariamente más interesantes que los integrados. Ellos están marcados por un destino trágico. ¿Y cómo escribir además sobre Perú sin hablar de marginalidad? Todos somos más o menos out-siders. Sea desde el punto de vista político, social, económico, sexual, etc. Una sociedad que no ha logrado aún su síntesis es una yuxtaposición de marginados[17].

Este conglomerado de marginados que puebla las páginas de Ribeyro adquiere, en la repetida escenificación irónica de vidas frustradas, un perfil que bien puede calificarse de chaplinesco, como tan acertadamente ha notado Augusto Tamayo Vargas: es en Charles Chaplin "donde surge este tipo de marginación sarcástica, con ilusiones que se rompen dentro de las más simples de las expresiones: una dolorosa hilaridad rodea a esos personajes marginados, en un círculo de circo y barrio pobre, donde cada fantasía va quebrándose"[18]. Definido por Juan Cano Ballesta como "héroe

---

[15] "En alguna medida, Ribeyro es marginal a la actual literatura hispanoamericana: no participa, al menos, de las aventuras formales (por lo demás ya codificadas) y ha preferido mantener una narración impersonal, casi tenue, de habla asordinada, y de estructura no evidente". Julio Ortega, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, F.C.E., 1988, pág. 181.

[16] Jason Weiss, "Entrevista a Julio Ramón Ribeyro", en Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), op. cit., págs. 111-112. Ángel Esteban, en su "Introducción" a la antología de cuentos de Ribeyro publicada en Madrid, Espasa Calpe, 1998, señala a este respecto: "esta condición marginal se delata no sólo en los cuentos, las novelas o su prosa filosófica, también en sus declaraciones acerca del arte, de la misma sociedad e incluso de su actitud vital. [...] Es un marginado, un exiliado (física y existencialmente hablando) que escribe por placer..." (pág. 44).

[17] Julio Ramón Ribeyro (entrevista), *El Comercio*, 2, III, 1975. Cit. en Isolina Rodríguez Conde, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 232.

[18] Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana III*, Lima, Peisa, 1993, pág. 891. En la misma página añade: "Aunque no lo ha señalado la crítica, creo que habría la posibilidad de estudiar una vinculación con ese género de película a lo Chaplin, quien nos mostró en 'La quimera del oro' ('En pos del oro' fue su primer título en castellano) al auténtico marginado, con un mundo de ilusiones que convierte los cordones de los zapatos en tallarines; y donde habrá alguna muchacha que el personaje central cree está enamorada de él,

de los nuevos tiempos, símbolo de toda una época como ser inadaptado en el mundo de la máquina, que va por la vida prodigando saludos de cortesía que apenas hallan respuesta"[19], bien podemos encontrar a este personaje mítico del cine mudo en seres tan próximos en el desarraigo como los protagonistas de "Una aventura nocturna", "Explicaciones a un cabo de servicio", "Nada que hacer, monsieur Baruch", y una larga lista de prójimos en la reiterada e insalvable caída cotidiana. Tal vez sea la definición que Ramón Gómez de la Serna nos ofreciera sobre el "charlotismo" la que mejor se aviene al carácter general del personaje ribeyriano: "El *charlotismo* es algo así como el baile de un hombre solo en medio de las vanidades y las fiestas engoladas del mundo"[20]. Sin duda, personajes como los protagonistas de "Los gallinazos sin plumas", "Junta de acreedores", "La estación del diablo amarillo", los anteriormente citados y tantos otros, nos presentan, como veremos en las siguientes páginas, ese perfil que no es sino el de los "excluidos del festín de la vida", o el perfil del propio escritor "excluido del festín del *boom*", que encuentra su mejor expresión en el cuento "Silvio en el Rosedal"; en fin, esa raza de "hombres perdidos" en la ciudad moderna, cuya lista encabezó Charlot, "el extraviado que tropezaba con todo y comenzó a tantear la vida con un bastón blanco de ciego"[21].

En lo que se refiere a la caracterización de estos seres marginales, Ribeyro crea personajes que, aunque pueden representar determinados *tipos humanos*, se configuran sin embargo como seres individuales y no como estereotipos. Isolina Rodríguez Conde, al analizar la caracterización tipológica de los personajes ribeyrianos, comenta:

> No admite clisés ni generalizaciones elementales. Para él lo admirable del hombre es que su conducta es siempre imprevisible. Lo que Ribeyro critica es que se creen estereotipos humanos, no imágenes verosímiles del hombre. [...] Más bien se limita a distinguir entre tipos humanos y estereotipos. De algún modo el tipo huma-

---

hasta que llega la desilusión mayor, después de haber tenido otros sucesivos fracasos. No es que la relación sea completa, pero sí puede dar margen a comparaciones que serían de utilidad para comprender el carácter de un sector de la narrativa de Ribeyro. Se ha señalado sí, y tiene conexión con lo expuesto, la técnica de un realismo particular, inmediato, que encierra un mundo de ilusión, de juego, de símbolos, con una frustración evidente. El lenguaje es sincero, ya que encontramos una reiteración del autor al decirnos claramente: 'esto es lo que he contado'. Una exposición realista que lleva consigo una carga de ilusión, con cierto velo poético que cubre la faz de los desposeídos, de los fracasados".

[19] Juan Cano Ballesta, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*, Madrid, Orígenes, 1981, pág. 17.

[20] Ramón Gómez de la Serna, "Charlotismo", en *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1947, pág. 258.

[21] *Ibidem*, pág. 268.

> no tampoco es un ser real, sino la configuración literaria de cierta clase de hombre y, a pesar de su carácter de modelo artístico, conserva el perfil del individuo[22].

Mario Benedetti, cuando analiza el regreso al personaje –y por tanto al ser humano– en la narrativa latinoamericana contemporánea, había escrito que "el personaje literario es individuo y a la vez es sociedad; es fragmento del plural sin dejar por ello de ser ineluctablemente singular"[23]. Los personajes de Ribeyro son claro exponente de este perfil literario. Él mismo señalaba la carencia de interés del arquetipo en su artículo sobre *La tierra prometida* de Luis Felipe Angell (Lima, 1958), en tanto que la pérdida del elemento sorpresivo, inherente a la individualidad del ser humano, reduce la narración a una serie de acciones previstas:

> Los personajes de Angell ni nos conmueven ni nos irritan. Mala señal: son demasiado convencionales. Los móviles que los hacen actuar son siempre demasiado inmediatos, demasiado claros. Pegan cuando están furiosos, se contienen cuando tienen miedo. A nuestro entender, el hombre es muchísimo más complejo. Lo admirable del hombre es que su conducta es siempre imprevisible. Desde que Angell presenta a un patrón de restaurante, a un comisario o a un mayorista, sabemos que los hará irremisiblemente mezquinos y que de ellos no cabe esperar nada bueno. En consecuencia no nos sorprenden, nuestro interés disminuye, corroboran el arquetipo pero no encarnan el tipo. Y la novela está constituida esencialmente de tipos[24].

En esa encarnación del tipo se encuentra la clave para entender la configuración de los personajes de Ribeyro: partiendo de su individualidad, se aúnan en una marginalidad por la que, en palabras de Alejandro Losada, "no son tratados en lo que difieren del resto de los hombres, sino en cuanto son paradigmas de su destino. Sus cuadros no son los de un paisajista, sino los de un filósofo"[25]. Del mismo modo, Washington Delgado ahonda en esta cualidad filosófica para la caracterización de los personajes:

---

[22] *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 300.

[23] Mario Benedetti, "Subdesarrollo y letras de osadía" (1968), en *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, pág. 36.

[24] Julio Ramón Ribeyro, "En torno a una polémica. Crítica literaria y novela", en *La caza sutil*, ed. cit., pág. 66.

[25] Alejandro Losada, "La creación como existencia marginal y el subjetivismo negativo", en *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, pág. 85.

> Lo más característico de Ribeyro es el tratamiento sicológico de los personajes, que aparecen en sus relatos como seres vivos, inmediatos e inolvidables. Con la habilidad del cuentista nato, en un par de líneas, con un solo trazo, Ribeyro nos presenta al hombre entero y viviente; y en el transcurso del relato acumula notas, acontecimientos, reacciones sicológicas, características físicas que le prestan al personaje una coherencia singular. Ribeyro en este sentido no se abandona en sus relatos: los personajes están dibujados siempre con mano segura, con precisión de gran retratista[26].

En la galería de tipos humanos que protagonizan las historias de Ribeyro, la común marginalidad les aboca al esfuerzo fallido, a la cotidiana derrota en un contexto hostil y mezquino. El cruel contraste entre la carencia de posibilidades que impone la realidad y las grandes ilusiones de estos humildes personajes incrementa la decepción y el sentimiento de fracaso. Como afirma Ribeyro, y como hemos comprobado en el capítulo anterior al analizar algunos de los escasos ejemplos de la apertura del espacio urbano hacia la utopía, sólo en contadas ocasiones el personaje logra salvar el imponente muro de la derrota[27]:

> Generalmente, creo que el resorte más común de mis relatos, es siempre un personaje en situación que se esfuerza o que lucha para conseguir un resultado, y que rara vez lo obtiene, porque hay una serie de obstáculos interiores y exteriores, azarosos que convierten esta lucha en un combate perdido [...]. Hay muy pocos personajes triunfadores en mis cuentos, muy pocos individuos que se realizan o que realizan su propósito, su sueño[28].

En suma, este "teatro urbano" se configura literariamente como una doble paradoja: sus personajes son "hombres de la multitud" que caminan por la ciudad concebida como desierto, pero sus voces asordinadas se convierten en "la palabra del mudo" en el espacio de la escritura. Ribeyro da voz a esos seres marginados y silenciados, y a través de ella transmite diversos motivos sociales característicos de la vida en la ciudad.

Mediante la exploración en los cambios socioeconómicos producidos por la modernización de los años 40 y 50, Ribeyro nos transmite el

---

[26] Washington Delgado, "Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro", prólogo a Julio Ramón Ribeyro, *La palabra del mudo*, Lima, Milla Batres, 1972, pág. XIII.

[27] Tanto en este capítulo como en el titulado "La ciudad europea: reencuentro y desmitificación" se analizarán ejemplos explicativos en este sentido.

[28] Declaraciones de Julio Ramón Ribeyro en Giovanna Minardi, "Conversando con Julio Ramón Ribeyro, ganador del Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana 1994", *Alba de América*, vol. 13, nºs 24-25, (Julio 1995), Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana –EDUCA–, págs. 441-442.

Perú urbano que ha nacido de un capitalismo subdesarrollado característico de país dependiente. En sus cuentos, el escritor limeño proyecta repetidamente el espejo, o mejor, el prisma de la escritura, hacia individuos que, en la apremiante necesidad de adaptarse a las nuevas circunstancias, sufren distintas crisis de identidad dependiendo de variantes como es la clase social de la que provienen, y que, en cualquier caso, se derivan del choque frontal entre sus grandes sueños y el cruel desencanto que les impone la verdad cotidiana[29]. La imagen que se dibuja en ese prisma es un mosaico de fuertes contrastes entre el luminoso colorido de la fantasía y la grisácea realidad del cemento y la amargura: "un mundo –comenta Ribeyro– más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso, poblado por pequeños personajes desdichados, sin energía, individualistas y marginados, que viven fuera de la historia, de la naturaleza y de la comunidad"[30].

Como consecuencia del fracaso en la integración social, la noción de *desclasamiento*, entendida como sentimiento de desarraigo, provoca una distorsión en la conciencia de clase de personajes solitarios que habitan en el vacío desierto de la multitud. E. Alfaro comenta a este respecto:

> Hay también un rasgo característico de la tipología ribeyriana: sus personajes son desclasados seres que no se encuentran bien en su clase y que, por ende son ambulatorios, erráticos, buscadores de utopías, vencidos de antemano por su frustración ínsita, bebedores impertérritos de su soledad (solteronas o mujeres viejas, amargadas, niños marginales, doctores que buscan ahora más allá del polvo del saber, la tesitura espasmódica de la vida, y, en fin, así por el estilo). Los personajes de Julio Ramón Ribeyro –tristes, oscuros, grises– son sin embargo seres ricamente diseñados por la mano

[29] Alfredo Bryce Echenique, en los artículos reunidos bajo el título "Ver, oír, leer Perú", y en concreto en el titulado "Los días y las gentes", comenta a propósito de esta crisis de identidad del pueblo peruano: "El Perú es hoy un país que no se reconoce a sí mismo, que no se ha reconciliado con su propio destino, la gente vive, todavía, un trauma de decisión, de disyunción. En este sentido, esta crisis de identidad significa una crisis moral, una crisis de visión, de concesión y de conducta. Si hay algún aparente consenso en el país, es que vivimos una de las más agudas crisis de nuestra historia republicana...". Alfredo Bryce Echenique, *A trancas y barrancas*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, (págs. 75-112), pág. 76. [Publicado en *El país*, del 26 al 30 de marzo de 1990, con el título "Viaje al interior del Perú"]. En otro artículo, titulado "Perú, la violencia nuestra de todos los días", publicado por primera vez en *Claves de la Razón Práctica*, 21 de abril, págs. 17-21, Alfredo Bryce realiza un análisis sobre el trauma de la modernización que ha socavado las bases de la sociedad peruana, y que ha producido como respuesta a la transición "de una sociedad tradicional y cerrada a otra moderna y abierta", la "violencia" y la "sinrazón". *A trancas y barrancas*, *ibidem*, págs. 119-130.

[30] En *La tentación del fracaso, III...*, ed. cit., pág. 62.

> maestra del artista, del gran narrador que es el autor de "Los gallinazos sin plumas"[31].

A continuación analizamos los ejemplos más destacados de la tipología de estos "desclasados", que conforman ese "país de oportunidades perdidas" del que hablaba el historiador Jorge Basadre, o "como alguien dijo antes: 'territorio de desconcertadas gentes'"[32].

Una caracterización tipológica del "desclasado"

La noción de *desclasamiento* es una constante en la configuración de los personajes ribeyrianos. En este apartado analizamos algunos de los cuentos más significativos en este sentido, dado que las historias que en ellos se desarrollan tienen sus raíces plantadas en ese sentimiento de desarraigo, y su funcionalidad como mecanismo generador de la trama adquiere un protagonismo absoluto. El *desclasamiento* se desgrana en estos cuentos en diferentes modelos de representación: el intento de ascenso social y la inútil adaptación en "Las botellas y los hombres" (1958) y "Alienación" (1975); el sentimiento de incomodidad en el seno de la clase alta y la incapacidad para cambiar la realidad en "De color modesto" (1961) y "La piel de un indio no cuesta caro" (1961); o la decadencia de las antiguas elites aristocráticas en cuentos como "El marqués y los gavilanes" (1977), "El ropero, los viejos y la muerte" (1972) o "El polvo del saber" (1974).

El movimiento ascendente hacia el vacío

En "Las botellas y los hombres" Ribeyro explora un caso de ascensión en la escala social, que deriva finalmente en una crisis de identidad. El protagonista de ese proceso es Luciano, un joven que consigue emanciparse de la miseria y la pobreza en la que vivió desde su niñez, cuando su padre abandonó el hogar familiar. A través de esta trama argumental, Ribeyro está utilizando ese procedimiento apuntado por Ángel Esteban que consiste en "la proyección de un miembro de la comunidad marginal

---

[31] E. Alfaro, "Desencantados personajes de Ribeyro", *La Crónica*, Lima, nº 15, VI, 1978. Cit. en Isolina Rodríguez Conde, *op. cit.*, pág. 302.

[32] Cit. en Alfredo Bryce Echenique, "El Perú y las medidas de la realidad", en *A trancas y barrancas*, ed. cit., pág. 132.

sobre el universo oficial, fascinado por la teórica seguridad y la comodidad de una vida mejor y animado por la envidia o la ambición"[33].

La sorpresiva aparición de la figura paterna supone una toma de conciencia de su *desclasamiento*, puesto que, si bien ha salido de su propia clase –representada por el padre–, en el club de tenis donde trabaja –espacio simbólico de la clase alta– sólo ha conseguido ser "un socio 'efectivo' [...] pero no un socio de rigor, de linaje"[34]:

> Nadie sabía mejor que él, igualmente, que esa prosperidad que parecía leerse en su vestimenta, en sus relaciones de club –donde servía de pareja a los socios viejos y se emborrachaba con sus hijos– era una prosperidad provisional, amenazada, mantenida gracias a negocios oscuros. Si el club lo toleraba no era ciertamente por razones sociales sino porque Luciano, aparte de ser el infatigable sparring, 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. 140)

Ante la visión de la imagen miserable del padre, aflora su nueva conciencia moral, que no es sino la representación de esa sociedad moderna que concibe la pobreza como signo de "una mala reputación":

> Sin poderlo evitar, observó con más atención el aspecto de su padre. Sus codos raídos, la basta deshilachada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza era aquí una espantosa mancha, la prueba plena de una mala reputación. (págs. 138-139)

Aunque Luciano es oriundo de este nuevo ambiente, allí se le considera una "especie de mestizo con aires de dandi" (pág. 140). La vivencia del desarraigo, hasta el momento disfrazado, impulsa la reconciliación con aquel padre que ahora se presenta ante sus ojos con una aureola misteriosa de magia y poder.

Hacia el final del relato la introducción del padre en su ambiente supone la confirmación de la reconciliación, que Luciano siente cada vez más justificada y necesaria, entre otras cosas porque aquél encandilaba incluso a sus amigos de la clase adinerada:

---

[33] Ángel Esteban, "Introducción" a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos. Antología*, ed. cit., pág. 52.

[34] Wolfgang A. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles,* Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, pág. 22.

> En un rincón, Luciano asistía mudo a esta escena. Sus ojos animados, en lugar de posarse en su padre, viajaban por los rostros de sus amigos. La atención que en ellos leía, el regocijo, la sorpresa, eran los signos de la existencia paterna: en ellos terminaba su orfandad. Ese hombre de gran quijada lampiña, que él había durante tantos años odiado y olvidado, adquiría ahora tan opulenta realidad, que él se consideraba como una torpe excrecencia suya, como una dádiva de su naturaleza. (pág. 143)

Pero aquel ambiente de irrealidad creado en torno a las botellas, que en su momento había logrado desplazar los desgarradores recuerdos de la miseria, se rompe en el instante en que surge el tema de la madre, cuando en la euforia de la conversación el padre manifiesta que "su mujer se acostaba con todo el mundo" (pág. 144). La humillación pública que siente Luciano ante tal revelación, junto a la desfachatez del padre que oculta su culpabilidad, provoca la irremediable pelea que descorre el velo de aquella "ilusión de padre que jamás volvería a repetirse" (pág. 145). Pero cuando se encontraban en plena pelea, había tenido tiempo de mirar los ojos de su padre y pensar: "Parece que me miro en un espejo" (pág. 145). Sin duda porque en ellos encuentra sus propias raíces.

En el desenlace, el personaje rompe aquel espejo al abandonar a su padre vencido y, por tanto, corta las últimas raíces que le unían al mundo de sus orígenes. Sin embargo, este desenlace aboca al personaje a una irreparable y dolorosa mutilación: al perder la identidad de su origen, y puesto que sabe que en aquel mundo elitista nunca podrá ser un "socio de linaje", toma conciencia de su irremediable imagen: la del alienado que, tras el supuesto ascenso social, avanza finalmente derrotado hacia los bares de la Victoria, ese barrio de intersección al margen de las clases –"la tierra de los escándalos"[35], según el protagonista de *Los geniecillos dominicales*–, como metáfora del vacío interior del desclasado. Por ende, el espacio urbano vuelve a funcionar en este relato como identificativo que permite ahondar el sentido del desarraigo final del personaje.

En la misma línea, Ribeyro crea en el cuento titulado "Alienación" (1975) un nuevo personaje que ejemplifica la frustrada movilidad social en sentido ascendente, a través de la que Amancio Sabugo ha denominado "sátira sobre 'zambos'"[36]. De hecho, el cuento narra la historia de un

---

[35] Julio Ramón Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, ed. cit., pág. 25.

[36] Amancio Sabugo, "La narrativa de Julio Ramón Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 406 (1984), Madrid, pág. 163. Incidiendo en esa veta irónica del cuento, Julio Ortega lo califica de "sátira de la movilidad social promovida por el colonialismo". En su artículo "Los cuentos de Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 417 (1985), Madrid, pág. 139.

zambo[37] que lleva a cabo su imperioso proyecto de transformarse en un gringo. Y es que muy pronto "la vida se encargó de enseñarle que si quería triunfar en una ciudad colonial más valía saltar las etapas intermediarias y ser antes que un blanquito de acá un gringo de allá" (pág. 452). Apreciación que se corrobora en el siguiente fragmento, en el que se destaca esa superioridad de los norteamericanos sobre la burguesía criolla:

> Fue sólo Roberto el que sacó de todo esto una enseñanza veraz y tajante: o Mulligan o nada. ¿De qué le valía ser un blanquito más si había tantos blanquitos fanfarrones, desesperados, indolentes y vencidos? Había un estado superior, habitado por seres que planeaban sin macularse sobre la ciudad gris y a quienes se cedía sin peleas los mejores frutos de la tierra. (pág. 455)

Desde un punto de vista autobiográfico, Ribeyro evoca en este relato la época en que las plazas y los parques, donde su cerrado grupo de amigos "blanquiñosos" jugaba a la pelota, fueron progresivamente invadidos por gentes venidas de otros lugares, a las que se rechazaba por su diferencia[38]; el mismo "Perú profundo" del que hablaba Bryce Echenique, que se encuentra representado en cuentos como "Los gallinazos sin plumas".

Roberto López es en este cuento el personaje que, mostrando una actitud de inexpugnable entusiasmo, se tiñe el pelo, se viste como los gringos, con aquella manera que él califica "de deportiva, confortable y poco convencional" (pág. 455), se empolva la cara, y cambia su nombre por Boby; más tarde, Bob:

> Precisemos que se llamaba Roberto, que años después se le conoció por Boby, pero que en los últimos documentos oficiales figura

---

[37] Wolfgang A. Luchting dedica un artículo al análisis de la figura del zambo en la obra de Ribeyro: "Zambas y zambos en la obra de Julio Ramón Ribeyro", *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 37 (1987), Washington, págs. 344-354. Reprod. en Wolfgang A. Luchting, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt, Vervuert, 1988, págs. 319-333.

[38] En "Juegos de infancia", fragmento de su *Autobiografía* inconclusa, Ribeyro evoca este capítulo de su niñez: "El otro hecho fue más complejo y profundo: la aparición en el parque de niños venidos de otros lugares. [...] El parque limitaba por el este con los rieles del tranvía, más allá de los cuales se encontraba el barrio popular de La Victoria. Y de este barrio fueron surgiendo y entrando al parque niños y muchachos diferentes, porque eran pobres, estaban mal vestidos y no teníamos con ellos ninguna relación de familia, colegio ni condición social. Eran cholos que hollaban nuestro espacio. Al comienzo sólo merodeaban por los linderos orientales del parque, al que nosotros apenas llegábamos. Pero poco a poco fueron avanzando [...] Ello desató una reacción hostil de nuestra parte...". Publicado en *Lundero*, Suplemento de *La Industria*, Trujillo-Chiclayo, 1 de enero de 1995, págs. 4-5.

> con el nombre de Bob. En su ascensión vertiginosa hacia la nada fue perdiendo en cada etapa una sílaba de su nombre. (pág. 452)

Ahora bien, esta radical aventura de transformación anuladora no podía culminar en un desenlace feliz. Todo lo contrario, el personaje, víctima de un sistema de valores atrofiado, se alista como voluntario en el ejército de los Estados Unidos en Corea, donde inexorablemente muere: "la primera ráfaga le voló el casco y su cabeza fue a caer en una acequia, con todo el pelo pintado revuelto hacia abajo" (pág. 461). Su pretendido ascenso de clase se convierte así en un viaje hacia el vacío de la identidad negada, y su destino alcanza en este cuento el último paradero, la muerte. En este final, la tragedia real sucumbe ante el peso de la ironía, de forma que incluso ese hálito de grandeza reservado para los muertos de guerra le es negado al protagonista.

El tinte irónico que impregna el relato es especialmente notable en la descripción del fragmento de vida que Roberto López y su compañero comparten en Nueva York, ciudad en la que perciben que

> se habían dado cita todos los López y Cabanillas del mundo, asiáticos, árabes, aztecas [...] ejemplares de toda procedencia, lengua, raza y pigmentación y que tenían sólo en común el querer vivir como un yanqui, después de haberle cedido su alma y haber intentado usurpar su apariencia. La ciudad los toleraba unos meses, complacientemente, mientras absorbía sus dólares ahorrados. Luego, como por un tubo, los dirigía hacia el mecanismo de la expulsión. (pág. 459)

Como señala James Higgins, "Ribeyro satiriza el mito que representa a Estados Unidos como un paraíso igualitario [...] y así el relato viene a ser otro comentario irónico sobre el mito capitalista"[39]. En definitiva, el escritor está planteando aquí el grave problema que supone el choque entre dos culturas, el Norte y el Sur[40], enmascarado como tema de fondo por la trama central, que le permite bucear en la psicología de las capas medias arribistas[41].

---

[39] James Higgins, *Cambio social y constantes humanas...*, ed. cit., pág. 113.

[40] Jorge Campos, "El mundo peruano de Julio Ramón Ribeyro", en "Dos narradores peruanos", *Ínsula*, Madrid, Septiembre 1983, pág. 2.

[41] Como ha notado Isolina Rodríguez Conde, la problemática planteada recuerda "ese trabajo modular de la sociedad peruana que es el 'Punto de vista antiimperialista' de José Carlos Mariátegui (incluido en el volumen *Ideología y política*, de Empresa Editor Amauta)". En *op. cit.*, pág. 185.

En este sentido, la obra de Ribeyro, como tan acertadamente ha señalado Efraín Kristal, "es importante no sólo en tanto que gran literatura, sino también como un documento profundo que nos ayudará a comprender un aspecto clave de la cultura peruana actual"[42]. Además, en esta huida hacia los Estados Unidos, Ribeyro está trazando ese "movimiento centrífugo" del que habla Fernando Ainsa en su libro *Los buscadores de la utopía*[43], que resulta ser otra fallida búsqueda del "templo" del personaje latinoamericano. En otros cuentos como "La juventud en la otra ribera", dicho movimiento repite el eterno peregrinaje de latinoamericanos a París, en contraste con ese "movimiento centrípeto" hacia el corazón del Perú protagonizado por los personajes de *Crónica de San Gabriel* o de "Silvio en el Rosedal"[44]. En cualquier caso, en esa dialéctica del viaje protagonizada por tantos personajes ribeyrianos, la huida de Roberto López se ajusta a la reflexión de Fernando Ainsa:

> Es la huida hacia los Estados Unidos la que asume la variante más traumática de la identidad latinoamericana. La esencia conflictiva y opuesta de las civilizaciones estadounidenses y latina ha impedido, hasta ahora, relaciones 'armónicas' entre los extremos del hemisferio. Los personajes latinoamericanos en los Estados Unidos han sido siempre 'extraños' y extranjeros que han visto agravadas sus condiciones de 'alienados' en el origen[45].

Pasada por el tamiz del humor, la tensión entre la realidad frustrante y el ilusorio proyecto truncado se atenúa. De este modo, situándose en esa línea que plantea la visión irónica para la expresión de la seriedad moderna más profunda, la veta satírica funciona como mecanismo catártico que trasciende la tragedia y permite al escritor incidir en su punto de mira, que es la crítica a la enajenación humana provocada por un sistema social atrofiante, y que se concreta en una serie de problemas esenciales: la inalterable estratificación de la sociedad peruana y la creciente influen-

---

[42] Efraín Kristal, "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro", en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 148. [Publicado por primera vez en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 20 (1984), págs. 155-169]

[43] Fernando Ainsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

[44] Este tema se encuentra analizado en el último apartado: "Por los senderos del arte…".

[45] Fernando Ainsa, *Los buscadores de la utopía*, ed. cit., págs. 154-155. A este respecto, Ainsa destaca que si bien esta abierta contradicción ha permitido profusos ensayos, sin embargo apenas ha producido obras de ficción relevantes. Destaca como obras que han logrado marcar en toda su dramaticidad esa fractura, los relatos de Enrique Anderson Imbert, en especial *Oscurecimiento en Nueva York* y *La sandía*, o las novelas de Fernando Alegría, entre las que destaca *Amérika, Amérikka, Amérikkka*.

cia del imperialismo cultural y económico de Estados Unidos[46]. Desde este punto de vista, Roberto López es ejemplo de víctima del mito imperialista. Y, sin duda alguna, es la perfecta dosificación del humor, que aunque no libera de la tragedia sí la hace más habitable, y que se revela en Ribeyro como un don artístico, el medio a través del cual el escritor nos cautiva. Como tan acertadamente vio el novelista español Wenceslao Fernández-Flórez –uno de los más interesantes teóricos del humorismo–, "*la gracia abrillanta las ideas*, las adorna, las hace amar, las adhiere a la memoria, vierte sobre ellas una luz que las hace más asequibles y claras"[47].

En definitiva, y como puede observarse en los siguientes fragmentos, Ribeyro logra el efecto de ese humorismo que Gómez de la Serna –el humorista por antonomasia de la literatura– define como "lo profundo dado con sorna"[48]:

> Toda su tarea en los años que lo conocí consistió en deslopizarse y deszambarse lo más pronto posible y en americanizarse antes de que le cayera el huaico y lo convirtiera para siempre, digamos, en un portero de banco o en un chofer de colectivo. Tuvo que empezar por matar al peruano que había en él y por coger algo de cada gringo que conoció. (pág. 452)

En algunas partes del relato el escritor sustituye el humor por la ironía mordaz, más concomitante con la burla aguda que traduce una penetrante denuncia social. Por contraste, una dulcificación del humor puede sentirse de manera especial en los siguientes fragmentos, en los que el escritor muestra cierta compasión hacia su personaje, y todo ello a través de ese humor del que hablaba Fernández-Florez, "siempre un poco bon-

---

[46] Antonio Merino recuerda la suplantación de la supremacía europea por la norteamericana en América Latina a partir de la I Guerra Mundial (1914-1918), cuando "tanto los países europeos como los Estados Unidos empiezan a restablecer sus economías, y es en América Latina donde la tutela norteamericana reflejará las transformaciones que se venían operando en las estructuras económicas, políticas y sociales del nuevo continente. Entre la 'gran guerra' y la depresión de 1929, la influencia económica será de tal magnitud que en pocos años los países del Pacífico, Brasil, Uruguay y Argentina verán desplazar el clásico intervencionismo europeo (sobre todo el británico) hacia los nuevos mercados del Norte, vía Canal de Panamá". En la introducción a su edición de *César Vallejo. Poesía completa* (1996), Madrid, Akal, 1998.

[47] Wenceslao Fernández-Flórez, "Discurso de ingreso en la Real Academia", [*Anuario de la Academia*, 1945, págs. 10-15], en *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Ramón Buckley y John Crispin (selección y comentarios), Madrid, Alianza, 1973 (págs. 316-322), pág. 321. El subrayado es del autor.

[48] Ramón Gómez de la Serna, "Humorismo", en *Ismos,* ed. cit. (págs. 193-232), pág. 211.

dadoso, siempre un poco paternal. Sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura"[49]. Como plantea Mª Teresa Pérez al analizar la técnica de la ironía en la narrativa ribeyriana, "en el fondo descubrimos en él una actitud de simpatía que terminamos por compartir"[50]. Algunos ejemplos son los siguientes:

> Algo había descuidado en su estrategia y era el aprendizaje del inglés. Como no tenía recursos para entrar a una academia de lenguas se consiguió un diccionario, que empezó a copiar aplicadamente en un cuaderno. Cuando llegó a la letra C tiró el arpa, pues ese conocimiento puramente visual del inglés no lo llevaba a ninguna parte. (pág. 457)

> La pareja debía tener largas, amenísimas conversaciones. Se les veía siempre culoncitos, embutidos en sus blue-jeans desteñidos, yendo de aquí para allá y hablando entre ellos en inglés. [...] Allí edificaron un reducto inviolable, que les permitió interpolar lo extranjero en lo nativo y sentirse en un barrio californiano en esa ciudad brumosa. Cada cual contribuyó con lo que pudo, Boby con sus afiches y sus pósters y José María, que era aficionado a la música, con sus discos de Frank Sinatra, Dean Martin y Tomy Dorsey. ¡Qué gringos eran mientras recostados en el sofá-cama, fumando su Lucky, escuchaban *The strangers in the night* y miraban pegado al muro el puente sobre el río Hudson! Un esfuerzo más y ¡hop! Ya estaban caminando sobre el puente. (pág 458)

En estos fragmentos la ironía intensificada, con el mentado ingrediente compasivo, desemboca en la caricatura del personaje que, ante la imposibilidad de convertirse en lo que no es, radicaliza su no-identidad de desclasado o desplazado que no encuentra su lugar en el mundo. Y, como paradoja latente en el fondo del cuento, la traición a sí mismo culmina en otra traición escondida: la felonía a los suyos, esto es, tanto al ámbito de su familia y su raza, como a los explotados de otro tercer mundo, Corea:

> A miles de kilómetros de distancia, en un país llamado Corea, rubios estadounidenses combatían contra unos horribles asiáticos. Estaba en juego la libertad de Occidente decían los diarios y repetían los hombres de Estado en la televisión. [...] El que quisiera ir a pelear un año allí tenía todo garantizado a su regreso: nacionalidad, trabajo, seguro social, integración, medallas. [...] A cada voluntario, el país le abría su corazón. [...] Había que llegar al paralelo y hacer frente a oleadas de soldados amarillos que bajaban del

[49] Wenceslao Fernández-Flórez, *cit. supra*, pág. 322.
[50] Mª Teresa Pérez, cit., pág. 66.

> polo como cancha. Para eso estaban los voluntarios, los indómitos vigías de Occidente. (pág. 460)

Si bien éste es el fondo central del cuento, la ironía implícita en el subtítulo, *Cuento edificante seguido de breve colofón*, delata ese tipo de humor irradiador de ideas críticas, pero que en ningún momento se propone corregir, enseñar[51] o proponer soluciones, pues tiene ese dejo de amargura del escéptico que cree que todo es un poco inútil[52]. Ya en la introducción a la reedición de *La palabra del mudo*, en la enumeración de preceptos con la que Ribeyro esbozaba una poética del cuento –en su opinión "formulada implícitamente" en sus relatos– determina: "El cuento debe sólo mostrar, no enseñar. De otro modo sería una moraleja"[53].

El movimiento descendente: una denuncia

Pero el desclasamiento, como ya apuntábamos más arriba, se escenifica a través de distintos modelos, como ahora el protagonizado por los personajes de cuentos como "De color modesto"(1961) y "La piel de un indio no cuesta caro" (1961). Estos relatos invierten el proceso de "Las botellas y los hombres" en tanto que sus protagonistas pretenden desarraigarse de la clase alta y, en contra de lo que en un principio pareciera un enfrentamiento efectivo a su grupo, reiteran finalmente el vergonzante sometimiento a la injusticia social. La inmutable debilidad del personaje ribeyriano bloquea en ambos cuentos la iniciativa sorpresivamente tomada para sobreponerse al acatamiento de un orden descaradamente injusto, no como un modo de progresar hacia una visión negativa, sino más bien como mecanismo de denuncia más efectiva de una situación social infranqueable.

En el cuento "De color modesto" la acción transcurre en una residencia burguesa donde se celebra una de las fiestas sabatinas típicas de Miraflores. Alfredo, integrante de aquella clase burguesa miraflorina, resulta ser el inconformista que elige el camino del arte a través de la pintura. En ese ambiente de los "hipócritas habitantes de Lima" (pág. 195), se siente totalmente desplazado. Estos aparecen caracterizados irónicamente en diálogos como el que sigue:

---

[51] "La ironía implica hipersensibilidad a un universo permanentemente dislocado e indefectiblemente grotesco. El ironista no pretende curar tal universo o resolver sus misterios. La que los soluciona es la sátira". Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, pág. 135.

[52] Otra de las definiciones que Ramón Gómez de la Serna ofrece sobre el humorismo. En "Humorismo", *Ismos*, ed. cit., pág. 195.

[53] *La palabra del mudo I*, Lima, Jaime Campodónico, 1994.

> –Pero, ¿qué haces aquí, hombre? Un artista como tú... (pág. 195)
>
> –¿Ya habrás terminado tu carrera?
> –No. La dejé –respondió francamente Alfredo.
> –¿Estás trabajando en algún sitio?
> –No.
> [...]
> – Pero, entonces, ¿a qué te dedicas? –preguntó Corina.
> –Pinto.
> –Pero... ¿de eso se puede vivir? [...]
> –No sé a qué le llamará usted vivir –dijo Alfredo–. Yo sobrevivo, al menos.
> A su alrededor se creó un silencio ligeramente decepcionado. (págs. 196, 197)

A través de su mirada, al otro lado de la terraza, descubrimos en la calle la otra cara de la ciudad, la misma que en "Los gallinazos sin plumas" se organizaba como ciudad sumergida o clandestina, y que reaparece constantemente en la narrativa ribeyriana para colocarse en el centro de la escena: "En la calzada se veían ávidos ojos, cabezas estiradas, manos aferradas a la verja. Era gente del pueblo, al margen de la alegría" (pág. 195). Esta escena, que yuxtapone el espacio privado del goce y la opulencia a la realidad del espacio público reprimido, recuerda sin duda el poema en prosa de Baudelaire "Los ojos de los pobres" (1864).

Como podemos comprobar en el *Diario Personal* de Ribeyro, la obra de Baudelaire fue una de sus lecturas principales, incluso en el "diario muniquense" planea una escritura a la manera de *Le Spleen de Paris*, título efímero de los *Pequeños poemas en prosa* (1855-1867), que incluye el poema citado: "He contemplado la posibilidad de llevar adelante mi librito *El cuaderno del insomne*, pequeños fragmentos escritos en noches de vacuidad y de desvelo, un poco dentro del espíritu del *Spleen de París* de Baudelaire..."[54].

En el citado fragmento del relato que nos ocupa advertimos la resonancia de "Los ojos de los pobres", poema en el que el escritor francés

---

[54] En *La tentación del fracaso, I...*, cit., pág. 121. Este proyecto se concretó en las *Prosas apátridas*, donde Ribeyro hace explícita, en su "Nota del autor", la necesaria coyuntura con el poeta francés: "No oculto que al tomar esta decisión [la de reunir textos dispersos que no se ajustan a ningún género] tuve presente *Le spleen de Paris* de Baudelaire. No por una emulación pretenciosa, sino por el carácter relativamente 'disparate' del conjunto y por tratarse de un libro, como dice el poeta en su dedicatoria, que es *'à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement'* y que puede leerse en consecuencia por el comienzo, por el medio o por el fin. Aparte de ello, la mayor parte de los textos han sido escritos en París y, como en la obra del autor de *Les fleurs du mal*, esta ciudad figura nominalmente o como telón de fondo en muchos de estos fragmentos". Ed. cit., págs. 9-10.

crea una escena mágica y de ensueño en un bulevar parisino descrito con el resplandor de una cegadora atmósfera romántica. El idilio de la escena del café, como el de la casa miraflorina de Ribeyro, se quiebra en el momento en que aparecen "los ojos de los pobres" –"ávidos ojos [...] al margen de la alegría" (Ribeyro, pág. 195)–: "Enfrente de nosotros, en la calzada, estaba plantado un hombre de unos cuarenta años, de rostro cansado, barba canosa; llevaba de la mano a un muchachito y, en el otro brazo sostenía a un pequeño ser demasiado débil para caminar [...]. Todos harapientos. Los tres rostros estaban excepcionalmente serios, y aquellos seis ojos contemplaban fijamente el café nuevo con igual admiración, pero con matices distintos según la edad"[55]. Como los ojos de los pobres que se asoman por la verja de la mansión miraflorina, en este poema en prosa Baudelaire establece una visión recíproca, que supone un punto de inflexión en el transcurso normal de las escenas protagonizadas por los integrantes de la sociedad del bullicio y la opulencia. Tanto en Baudelaire como en Ribeyro, la familia de ojos pobres atrapa a los protagonistas, puesto que su sola presencia proyecta una sombra insalvable sobre la luz de estos espacios urbanos elitistas. Y a través de esta yuxtaposición de luces y sombras la felicidad aparece como un privilegio de clase.

Ante tal revelación, los personajes sufren una crisis de conciencia que les obliga a reaccionar. Es en este momento cuando el protagonista de Baudelaire toma conciencia de la desigualdad, y se avergüenza por su claudicación ante tal injusticia: "No solamente me conmovía aquella familia de miradas sino que, además, me avergonzaba un poco de nuestros vasos y de nuestras jarras demasiado grandes para nuestra sed"[56]. Y es así también como Alfredo, en el cuento de Ribeyro, se siente un extraviado de la burguesía y vive el desarraigo de su clase social, de la que voluntariamente se automargina:

> Él detestaba las fiestas, en parte porque bailaba muy mal y en parte porque no sabía qué hablar con las muchachas [...] sin las cualidades de los unos ni de los otros, pero con todos sus defectos, era un ser condenado a fracasar infaliblemente en este tipo de reuniones. (pág. 194)

El creciente desasosiego que le produce la visión de su imagen en el espejo, en el que adivina que "su cutis estaba terso aún pero era en los ojos donde una precoz madurez, pago de voraces lecturas, parecía haberse apo-

---

[55] Charles Baudelaire, "Los ojos de los pobres" (1864), *Baudelaire. Pequeños poemas en prosa*, Barcelona, Bosch, 1975, págs. 237-239.

[56] *Ibidem*, pág. 239.

sentado" (pág. 194), provoca un progresivo derrumbamiento que tratará de aliviar mediante el alcohol: "las cinco copas de ron lo frivolizaban lo suficiente como para responder a la andanada de preguntas estúpidas" (pág. 196).

Alfredo no dispone de ninguna de las condiciones imprescindibles para representar el papel estereotipado y convencional de aquella burguesía. En este cuento dicha burguesía sobrelleva la carga de esa intencionalidad irónica que pone al descubierto su faceta más banal; no sólo era tímido e inseguro, sino que además no tenía carro, símbolo indispensable del éxito:

> –[...] Nos va a faltar sitio para Elsa y su prima. ¿Quiere usted llevarlas en su carro?
>
> Alfredo se sintió enrojecer.
>
> –No tengo carro.
>
> El calvo lo miró perplejo, como si acabara de escuchar una cosa absolutamente insólita. Un hombre de veinticinco años que no tuviera carro en Lima podría pasar por un perfecto imbécil. La morena se mordió los labios y observó con más atención el terno, la camisa de Alfredo. Luego le volvió lentamente la espalda. (pág. 197)

El dibujo del desclasado se va completando en cada una de estas humillaciones. Ante tal acumulación de ironías, que cumplen la función de escindir las percepciones de Alfredo como un mundo aparte con respecto al resto de invitados, nuestro protagonista siente que en cada gesto, en cada palabra y en cada acto, la soledad le arrincona progresivamente:

> El vacío comenzó. [...] Alfredo se dio cuenta de que allí también sobraba. Poco a poco, pretextando mirar los cuadros, se fue alejando del grupo, se tropezó con un cenicero [...]. Volvió a mirarse en el espejo. Un mechón de pelo había caído sobre su frente. Sus ojos habían envejecido aún más. (págs. 197-198)

> A partir de ese momento, Alfredo erró de una sala a otra, exhibiendo descaradamente el espectáculo de su soledad [...] por último se cobijó bajo las escaleras, cerca de la puerta que daba al oficio. El ron le quemaba las entrañas. (pág. 198)

Ante la incapacidad de romper este espacio de soledad, Alfredo se cuela en la cocina de la casa y saca a bailar al jardín a una muchacha negra que trabaja en el servicio. Pero la sociedad tampoco le permite esta descarada irreverencia y por este motivo es expulsado de la fiesta. Es en este momento cuando Alfredo parece decidido a enfrentarse a su propia clase. Se lanza a pasear con la chica por el malecón y cuando la policía les detiene por atentar "contra las buenas costumbres" (pág. 202), él la defiende

porque aquella "situación le parecía inaceptable" (pág. 202), y declara que se trata de su novia. Pero en el momento en que los policías, dispuestos a comprobar hasta qué punto podía alcanzar su osadía, le fuerzan a pasear con ella por el parque Salazar, todo su valor moral se desvanece. La debilidad esencial de su carácter irrumpe en un desenlace que supone la sumisión a la impotencia y la claudicación ante la hipocresía de su clase, cuando abandona a su pareja en medio de aquel espectáculo de la abundancia que parecía una "especie de vitrina de la belleza vecinal" (pág. 203):

> Vio las primeras caras de las lindas muchachas miraflorinas, las chompas elegantes de los apuestos muchachos, los carros de las tías, los autobuses que descargaban pandillas de juventud, todo ese mundo despreocupado, bullanguero, triunfante, irresponsable y despótico calificador. Y como si se internara en un mar embravecido, todo su coraje se desvaneció de un golpe. (pág. 203)

La hipocresía anunciada ya en el título del cuento, que reaparece en las palabras del policía ("Con una persona *de color modesto* no se viene a estas horas a mirar el mar", pág. 202), y que el narrador logra fijar como valor supremo de esta clase social a través del tinte irónico que impregna cada una de sus manifestaciones, sale tan airosa que, en su marcada presencia, consigue intensificar el sinsentido de la sociedad que la ostenta. Y en el drama de la dolorosa resignación del desclasado, incapaz de enfrentarse a un orden inalterable, la denuncia a la injusticia –en este caso presentada como marginación racial– se hace más efectiva precisamente por destacar esa inalterabilidad del sistema.

En suma, tenemos en "De color modesto" un nuevo modelo del desclasado, también escindido entre dos mundos irreconciliables, que ante el pavor de su íntima contradicción huye "rápido y encogido, como si desde atrás lo amenazara una lluvia de piedras" (pág. 204). Este personaje encuentra su parangón en el protagonista de *Los geniecillos dominicales*, novela sobre la que Antonio Cornejo Polar comenta:

> Expresa, pues, un cierto desclasamiento, desclasamiento subjetivo si así pudiera decirse, pero define sobre todo la ambigüedad de un grupo que al buscar la libertad por caminos más vistosos que eficaces... se encuentra de pronto habitando en el vacío[57].

Íntimamente relacionado con este relato, "La piel de un indio no cuesta caro" presenta de nuevo a un personaje que se enfrenta a una situa-

---

[57] Antonio Cornejo Polar, "*Los geniecillos dominicales*: sus fortunas y adversidades", en *La novela peruana. Siete estudios*, Lima, Horizonte, 1977, págs. 152-153.

ción de tremenda injusticia –también por un motivo racial– para ser vencido finalmente por las presiones de la clase en la que se integra. En este caso el protagonista es un joven arquitecto casado con una mujer que pertenece a la nueva burguesía emergente, fría y calculadora[58]. Miguel tiene bajo su protección a un muchacho indio, al que trata de instruir con el afán altruista de proporcionarle un futuro mejor. Tenemos por tanto un nuevo modelo social, "un nuevo tipo de burgués de espíritu liberal"[59]:

> En Lima lo mandaré a la escuela nocturna. Algo podemos hacer por este muchacho. Me cae simpático. (pág. 154)

Pero un inesperado y terrible accidente trunca esta expectativa, cuando el pequeño muere electrocutado en un deficiente pilón de electricidad que se encuentra en los terrenos del Country Club al que pertenecen. Cuando Miguel descubre el motivo del accidente muestra una actitud consecuente con sus convicciones de justicia e igualdad, y se rebela contra la brutalidad de su grupo social que, a través de las maniobras del presidente del club, falsifica la causa de la defunción y entrega un cheque a los padres del muchacho para el entierro, poniendo al descubierto la más hipócrita de las caridades:

> Miguel abrió el sobre. Había un cheque al portador por cinco mil soles y un papel con unas cuantas líneas: "La dirección del club ha hecho esta colecta para enterrar al muchacho. ¿Podrías entregarle esto a su familia?" (pág. 161)[60]

---

[58] Antonio Merino explica este proceso de cambio apuntando hacia la emergencia de elementos sociales, políticos y económicos que determinan la nueva idiosincrasia del Perú moderno, e incidiendo en la creciente influencia de Estados Unidos: "En el Perú, modernización y expansión del capital norteamericano van a ser los soportes de una nueva realidad que bajo el recién inaugurado régimen golpista de Augusto B. Leguía (1919-1930) representarán el desmantelamiento del viejo orden civilista (y por ende de la oligarquía) con la mirada puesta en las exigencias de la nueva burguesía y de los sectores medios, los cuales vieron en el nuevo régimen una capitalización de sus intereses, cada vez más enraizados con el propio capital norteamericano, que les proporcionaba los recursos económicos para lograr sus propósitos". En *op. cit.*, pág. 8. [Véase Julio Cotler, *Clases, estado y nación en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1978, pág. 186]

[59] James Higgins, *op. cit.*, pág. 69.

[60] Alfredo Bryce Echenique, en su artículo "Niños de Lima" nos presenta una trama bien parecida, que nos parece conveniente reproducir aquí por la coincidencia temática: "Yo era un niño, Lima no alcanzaba aún el millón de habitantes, y casi todos nos conocíamos o sabíamos permanecer en nuestro lugar. Mi abuelo materno, por ejemplo, tenía sus doce mendigos de los domingos, y después de la misa me llevaba a verlo practicar la caridad, acompañado por su chófer. Pero un domingo apareció un pobre más en la cola. Sorprendido, mi abuelo interrogó al chófer y éste le respondió: 'No, señor; este pobre no es suyo.' Se trataba, pues, de un error y se procedió a cerrar el monedero.

Y aunque en un primer momento Miguel insiste en que se descubran las responsabilidades a través de la justicia, sin embargo en el desenlace la debilidad del personaje ribeyriano reaparece y su rebeldía claudica a la frivolidad y la indiferencia de los seres que le rodean, empezando por su mujer. De nuevo la escisión entre dos mundos, el representado por el medio social de la esposa en oposición a los ideales que Miguel sostiene a lo largo del cuento, marca la íntima contradicción que, como una fisura insalvable, confina al protagonista al espacio vacío de los desclasados.

El materialismo y la superficialidad, tan crudamente representados, convierten este cuento en una dura crítica social que, como en el anterior –"De color modesto"–, intensifica la denuncia por la incapacidad del protagonista de ser consecuente con sus convicciones, dejándose vencer por las presiones del medio y convirtiéndose de este modo en cómplice de la injusticia. Ambos casos corroboran las palabras del crítico Ángel Esteban, cuando incide en esa impotencia que bloquea finalmente al personaje que se ha rebelado: "la denuncia de Ribeyro no suele traspasar los ecos de un grito que significa impotencia para salir de la situación de vacío moral"[61].

"Pasaron varias décadas y otro pariente muy querido atropelló a un cholito en una autopista. La muerte del niño fue inmediata. Yo tenía que almorzar con un gran amigo de infancia, pero me excusé, explicándole lo que había ocurrido. '¡Felicita a tu pariente! –exclamó mi amigo, agregando-: ¡Un indio menos en Lima!' Después resultó que el niño era uno más como millones en esta ciudad: hijo de padre desconocido, y su madre carecía de documentos de identidad. Gracias a Dios que mi pariente no sucumbió a la tentación legal que le puso en bandeja un hábil consejero: 'Simple y llanamente, no has matado a nadie.'" En *A trancas y barrancas*, ed. cit., pág. 32. En el citado artículo de Alfredo Bryce Echenique, "Perú: la violencia nuestra de todos los días", el escritor realiza un análisis de la "realidad socio-racial del Perú", señalando que "el racismo y el resentimiento social se mezclan y confunden en una sociedad que, sin embargo, ha rechazado siempre cualquier forma de *apartheid* en el terreno jurídico-institucional. Y creo que nadie podría negar hasta qué punto existe una profunda indiofobia entre las clases altas y medias del Perú", *ibidem*, pág. 120. Por su parte, José María Arguedas incide en esta "indiofobia" en sus novelas, con fragmentos tan parangonables a los de Ribeyro y Bryce Echenique como el siguiente: "Nunca, nunca en la capital se había matado en las calles. Hasta la pequeña ciudad sólo llegaban las noticias de los 'escarmientos' que la 'tropa' hacía entre los indios. Se decía que habían matado a cinco, a diez, hasta cincuenta. Y la noticia era recibida como si esos muertos fueran gente extraña. 'Indios, pues'. ¿Qué importaba? La pequeña ciudad señorial, rodeada de barrios de mestizos o de vecinos 'blancos' pobres, no sentía ninguna clase de vínculo con esos indios, ni siquiera con los que habitaban los seis ayllus que circundaban a la ciudad, y que se le iban acercando cada vez más". *Los ríos profundos*, Madrid, Alianza, 1982.

[61] Ángel Esteban (ed.), "Introducción" a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos. Antología*, ed. cit., 1998, pág. 55. Eduardo Hopkins R. comenta el desenlace de la pieza teatral *Fin de semana* que Ribeyro escribió en el mismo año, 1961, y que es una adaptación de "La piel de un indio no cuesta caro": "La conducta de Hugo [Miguel en "La piel de un indio..."] resulta ser puramente sentimental, por lo tanto, superficial, circunstancial, transitoria. Todo lo cual destaca la fuerza condicionante de los intereses de clase, por encima de los deseos

En nuestra opinión, aunque puede considerarse el liberalismo epidérmico o transitorio del personaje, también se le puede ver como un claro exponente de las contradicciones implicadas en la vida moderna. Tal vez, si en determinados momentos del cuento sentimos que detesta a su mujer es porque en sus ojos ha podido vislumbrar la parte de sí mismo a la que rehúsa enfrentarse. Tal vez la escisión más profunda no se da entre el protagonista y el mundo burgués al que en un principio se enfrenta, sino en el interior del mismo hombre.

El ocaso del limeño de ayer

En los cuentos hasta aquí analizados, el desclasamiento es operado desde dentro del personaje, es decir, que es el protagonista quien decide salir de su grupo, ya sea como intento de ascenso en la escala social o como automarginación de la clase alta, independientemente de la resolución tomada en el desenlace. En contraste, hay otro grupo de cuentos en los que el proceso de desclasamiento se impone al personaje desde fuera. Nos referimos a relatos como "El marqués y los gavilanes", "El ropero, los viejos y la muerte", "El polvo del saber", o la novela *Los geniecillos dominicales*, cuyas historias están protagonizadas por los integrantes de la antigua burguesía aristocrática que es desplazada por la moderna burguesía pujante, emprendedora y capitalista, representada con tanto acierto en "La piel de un indio no cuesta caro"[62]. La disolución de una casta será el tema principal de todos estos relatos.

Ya en el capítulo sobre la Lima invisible, al analizar el cuento "Tristes querellas en la vieja quinta", destacábamos un fragmento en el que Ribeyro pone de manifiesto este cambio social, fragmento que creemos necesario recordar dado que redondea su significación en el cuento "El marqués y los gavilanes" (1977):

> Quienes amaban el sosiego y las flores se mudaron a otros distritos y abandonaron Miraflores a una nueva clase media laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa, que ignoraba los hábitos antiguos

altruistas del personaje". "El teatro de Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Berkeley, Universidad de California, 10, 20 (1984), pág. 143.

[62] Ángel Esteban, en el capítulo de su introducción titulado "Cambios sociales y marginalidad", comenta: "Desde su primera narración, publicada en 1952 hasta la última, cuarenta años más tarde, Ribeyro ha dado cuenta de las sucesivas transformaciones de la sociedad peruana, atendiendo a los cambios experimentados en la ciudad, a las nuevas clases medias emergentes –la burguesía adinerada o nuevos ricos–, al ocaso de las antiguas burguesías criollas e incluso a los problemas propios de los indígenas (cholos o chinos) y los negros o zambos". *Op. cit.*, págs. 40-41.

> de cortesanía y de paz y que fundó una urbe vocinglera y sin alma, de la cual se sentían ridículamente orgullosos. (pág. 422)

En "El marqués y los gavilanes" (1977), un representante de la vieja burguesía aristocrática se empecina en defender el viejo *status* y, en la negativa a aclimatarse a la nueva situación, sufre el proceso de desclasamiento como ineludible imposición del cambio histórico. Amancio Sabugo define el cuento como "sátira de la vieja y maniática, altanera, burguesía aristocrática, a la que sucede en el mando de la sociedad, una nueva burguesía, de negocios, más pujante"[63]; y Julio Ortega destaca del mismo modo que en este cuento "dos grupos se enfrentan desigualmente: uno es de vocación aristocrática, hispanista y tradicional; el otro es de estirpe burguesa, moderna y capitalista"[64]; comentarios para los que encontramos la base idónea en el siguiente fragmento del cuento:

> Gentes venidas de otros horizontes –del extranjero, claro, pero también de alejadas provincias y del subsuelo de la clase media– habían ido adueñándose poco a poco del país, gracias a su inteligencia, su tenacidad o su malicia. Nombres sin alcurnia ocupaban los grandes cargos y manejaban los grandes negocios. El país se había transformado y se seguía transformando y Lima, en particular, había dejado de ser el *hortus clausum* virreinal para convertirse en una urbe ruidosa, feísima e industrializada, donde lo más raro que se podía encontrar era un limeño. (pág. 467)[65]

Los "nombres sin alcurnia" constituyen esa nueva clase burguesa que hemos visto representada en cuentos como "La piel de un indio no cuesta caro", que sustituye en el proceso de cambio a la antigua aristocracia limeña retratada en este cuento así como en los que seguidamente analizamos. Ángel Esteban comenta la creación literaria de esta nueva sociedad, que completa a través de los cuentos el sentido del *desclasamiento* afectando a todos sus sectores: "Los antiguos limeños sienten que un pasado glorioso, inalterable hasta entonces, se les escapa de las manos, y con él un *status* de privilegio que se añora, mientras que los advenedizos, ávidos de mejoras personales y sociales, encuentran las barreras infranqueables del rechazo. Nadie escapa, por tanto, en el ambiente narrativo de Ribeyro, a la desolación y al amargo sentimiento de frustración"[66].

---

[63] Amancio Sabugo, "La narrativa de Julio Ramón Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 406 (1984), Madrid, pág. 164.

[64] Julio Ortega, "Los cuentos de Ribeyro", art. cit., pág. 139.

[65] El subrayado es del autor.

[66] Ángel Esteban, "Introducción" a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos. Antología*, ed. cit., pág. 41.

El cuento se inicia con la presentación de la familia del protagonista, don Diego Santos de Molina, como arquetipo de la elite tradicional ya caduca, económicamente venida a menos; aquella aristocracia que, como recuerda Ramón Gómez de la Serna, salió de las calles de Madrid y "se afincó en el Perú, abandonando sus cómodos y atemperados palacios para elevar allí lejos el sol que rastreaba en la parrilla de sus blasones, bajo consumidas cenizas"[67].

> La familia Santos de Molina había ido perdiendo en cada generación una hacienda, una casa, una dignidad, unas prerrogativas y al mediar el siglo veinte sólo conservaba de la opulencia colonial, aparte del apellido, su fundo sureño, la residencia de Lima y un rancho en Miraflores. (pág. 467)

Si los integrantes de esta familia se habían adaptado a los nuevos tiempos –"olvidaron sus veleidades nobiliarias, contrajeron alianzas con gentes de la burguesía, se embarcaron en especulaciones bursátiles..." (pág. 467)[68]–, don Diego Santos de Molina defiende su inactividad de marqués, simbolizada en la parálisis del brazo izquierdo que sufrió en plena juventud y que "lo apartó de la vida activa" (pág. 467). En definitiva, es el símbolo de una "parálisis psicológica, de una mente pegada al pasado e incapaz de adaptarse al mundo moderno"[69].

Sin duda, podemos entender mejor el proceso de cambio social de la familia de don Diego recurriendo nuevamente a *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy, donde el escritor explica el proceso de adaptación de las que él denomina "Grandes Familias", esa aristocracia que primero adoptó la forma republicana tras la Independencia y que supo amoldarse de nuevo al cambio con la llegada de la industria, perpetuando así el orden centenario de la Arcadia colonial:

> Las Grandes Familias han sido astutas, hay que reconocerlo. A diferencia de las contumaces oligarquías de otras naciones no han tardado en cambiar, cuando fue preciso y en la región que lo exigió (la Costa es casi capitalista e industrial; la Sierra permanece aún feudal), de fuentes de poder y riqueza[70].

---

[67] Ramón Gómez de la Serna, *Nostalgias de Madrid*, Madrid, 1956. Cito por la antología de textos de Gómez de la Serna, titulada *Descubrimiento de Madrid*, Tomás Borrás (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, pág. 41.

[68] Alfredo Bryce Echenique define así a esta clase social: "esa vieja oligarquía criolla que, si algo ha sabido hacer siempre bien, ha sido pactar, y cambiar la fachada mas nunca el interior". En su artículo "La capital y el caos", *A trancas y barrancas*, ed. cit., (págs. 136-142), pág. 137.

[69] James Higgins, *op. cit.*, pág. 107.

[70] Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, México, Era, 1968, págs. 39-40.

Sin embargo, don Diego, a diferencia de su familia, no se asimila a la nueva sociedad y se queda, para siempre, anclado en el pasado. Vive en una vieja casona colonial y su vida social se reduce a unos pocos amigos, que comparten con él esa actitud nostálgica que se regodea en evocaciones de una Arcadia colonial perdida y que cree fervientemente en su superioridad hereditaria:

> Seguían viviendo la hipótesis de un país ligado aún a la corona española, en el que tenían curso títulos, blasones, jerarquías y protocolos, país que, como estaban todos de acuerdo, "había sido minado definitivamente por la emancipación".
>
> [...] Después de un preámbulo nostálgico y empolvado, en el que se evocaba el mundo arcádico del príncipe de Esquilache y del Paseo de Aguas, se llegaba infaliblemente a la revista de los personajes y familias que estaban en el candelero. [...] conocía los orígenes de todas las familias limeñas. Y así no había persona descollada que no descendiera de esclavos, arrieros, vendedores ambulantes, bodegueros o corsarios. Alguna tara racial, social o moral convertía a todos los habitantes del país, aparte de los de su círculo, en personas infrecuentables. (pág. 468)

Su anclaje en el pasado lo aísla de los acontecimientos del mundo exterior y de los cambios históricos, y la pérdida de contacto con la realidad que le aboca finalmente a la locura está especialmente remarcada en el siguiente fragmento, en el que Ribeyro enfoca de nuevo el crecimiento de la ciudad como consecuencia de la migración:

> Hizo un par de viajes a Europa para visitar museos, besarle la mano a alguna duquesa y comprarse calcetines ingleses. *A cada uno de sus regresos encontró Lima más fea, sucia y plebeya*[71]. Cuando avistó los primeros indígenas con poncho caminando por el jirón de la Unión hizo un nuevo juramento: no poner nunca más los pies en esa calle. Lo que cumplió al pie de la letra, amurallándose cada vez más en su casona, borrando de un plumazo la realidad que los cercaba, sin enterarse nunca que un millón de provincianos habían levantado sus tiendas de esteras en las afueras de la capital y esperaban pacientemente el momento de apoderarse de la Ciudad de los Reyes. (págs. 470, 471)

Una serie de acontecimientos hace que el resentimiento contra la nueva clase emergente se fije en la familia de los Gavilán y Aliaga, cuya genealogía conocida no se remontaba más allá de mediados del siglo XIX, pero

[71] El subrayado es nuestro.

que en la actualidad se encontraba entre las clases dominantes del país, incluso uno de sus miembros era candidato a la presidencia. La primera exclamación de don Diego a propósito de esta familia es la siguiente:

> ¡Gavilán y Aliaga! ¡Esos malandrines que habían aparecido en el país hacía apenas un siglo y habían extendido sus tentáculos a todas las actividades imaginables! (pág. 468)

Las acciones de esta familia incrementan, de manera humillante, el progresivo decaimiento de don Diego, hasta el punto de comprar la antigua casona donde éste vivía pero que era propiedad de toda la familia, y convertirla en un restaurante. A partir de este momento don Diego dirige todos sus actos hacia la humillación y ruina de los Gavilán y Aliaga, y el "humor húmedo" con el que Ribeyro había impregnado su caracterización comienza a resecarse y a adquirir un trasfondo patético conforme se avanza hacia la locura final del personaje. Mª Teresa Pérez señala el uso de la ironía como táctica narrativa que "obliga al lector a una vigilia permanente, pues exige la reconstrucción del sentido"[72]. De este modo, "el procedimiento irónico trabaja también a favor de la ambigüedad del relato: nos obliga a discernir cuándo el sentido es literal, unívoco, y cuándo resulta engañoso"[73].

Las acciones ridículas de don Diego contra esta familia desembocan en una manía persecutoria que le hace ver por todas partes personas sospechosas, quienes podrían ser espías enviados por los Gavilán y Aliaga para capturarle en Europa, donde finalmente se refugia. La pérdida de contacto con la realidad y la consecuente locura se reafirman hacia el final del relato, cuando el divorcio con la realidad es ya insuperable y el proceso de locura se proyecta como un fluir de conciencia:

> En el instante don Diego fue conmutado a un orden diferente y empezó a flotar en un tiempo cuyas secuencias se fundían tempestuosamente. Viajaba en un taxi por una oscura autopista, subía precipitadamente las escaleras de un hotel, un tren lo conducía hacia un país desconocido, tocaba en vano una puerta con el blasón del príncipe de Croi, un hombre lo perseguía con una factura en la mano, recorría una ciudad atestada de almacenes con salchichas... (pág. 478)

La locura total se representa en el desenlace cuando don Diego protagoniza una feroz batalla con un enorme pájaro gris, que cree enviado por

---

[72] Mª Teresa Pérez (ed.), "Introducción" a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos*, ed. cit., pág. 66.

[73] *Ibidem*, pág. 68.

los Gavilán y Aliaga –como su propio nombre indica– y que termina transformándose en decenas de mariposas velludas. En su perfil claramente quijotesco, lucha con su espada con lo que en realidad era un pequeño insecto que había entrado en su dormitorio[74]. El cambio en el enfoque, del personaje al narrador, es utilizado por Ribeyro como mecanismo de contraste entre la percepción distorsionada de don Diego y la realidad, que le convierte en una patética víctima del cambio social. Sin abandonar la tercera persona narrativa, Ribeyro yuxtapone a la visión distorsionada del personaje, la imagen de la realidad objetiva a través de la voz del narrador, creando esa heteroglosia discursiva que posibilita la ficcionalización de una realidad plural[75]:

> Lo que aguardaba al fin se produjo: una noche se despertó bañado en sudor, sintiendo en el jardín un insistente aleteo. [...] se levantó y cogió una de sus espadas. [...] penetró un enorme pájaro gris que raspó el cielo raso, picó sobre su cabeza, lo hostigó con su pico encorvado. Se defendió dando mandobles a diestra y siniestra, mientras repetía la divisa familiar: "Tu fuerza es tu soledad". El pájaro se transformó en una mariposa velluda [...] Tuvo que protegerse la cabeza con su bata para proseguir el combate. [...] Y nuevamente el pájaro de rapiña, pero multiplicado, en turbulenta bandada que se estrellaba graznando contra los muros. Sin dejar de blandir su espada saltó sobre la cama... cuando perdía el aliento, se dio cuenta que los agresores habían huido y que se encontraba solo en el silencioso amanecer sobre el piso cubierto de plumas. Un pequeño insecto zumbaba en el aire tranquilo y tomando altura desapareció por la ventana teatina. (págs. 479-480)

No obstante, Don Diego queda convencido de su victoria, y para celebrar el triunfo de esa batalla ganada se decide a escribir la historia gloriosa de su dinastía, de la que sólo atina a redactar la primera frase, y con la que llenará folios y folios durante el resto de sus días:

> "En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de septiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don Cris-

---

[74] A este respecto, conviene recordar aquel comentario de Ribeyro en sus *Prosas apátridas*, en el que afirmaba que "en Rabelais o en Cervantes está contenido todo el arte literario de nuestros días" [ed. cit., pág. 52]. El perfil quijotesco de los personajes de Ribeyro, que se debaten entre los sueños y la realidad decepcionante, se intensifica en algunos de los relatos, como ahora, "El marqués y los gavilanes". Jesús Rodero analiza este relato desde el punto de vista de la intertextualidad con *Don Quijote de la Mancha* y *Cien años de soledad*. En su tesis *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*, Michigan, Ann Arbor, 1994, págs. 105-108.

[75] Véase la tesis de Jesús Rodero, *ibidem*.

> tóbal Santos de Molina, cuatro siglos antes del combate que su descendiente, don Diego, sostuvo victoriosamente contra los gavilanes." (pág. 480)

A don Diego, sin duda, podríamos aplicarle aquellas palabras con las que Alfredo Bryce Echenique analizara la figura del aristócrata venido a menos: "Triste, solitario y realmente final, el limeño de ayer, el de pura cepa, como orgulloso, le gustó llamarse, no es ya ni la sombra de lo que fue. Yo creo que ya ni existe o que es más que nada un estado de ánimo"[76]. Y en la creación de este personaje, Ribeyro utiliza y consigue transmitir ese tipo de humor que, en palabras de Gómez de la Serna, "parece que va a excitar a la risa, y después aduerme en lo sentimental. Presenta a su héroe como un dislocado y acaba por conmoverse con él y hacer cierta y profunda su tragedia, al parecer, grotesca"[77]. Es esta perspectiva humorística, esa sonrisa seria con la que el escritor traza su personaje, la dimensión en la que adquiere la gravedad que se esconde tras la pantomima.

Como modelo de víctima del inaceptado cambio social, la figura de don Diego aparece perfilada en otros cuentos como tipo social muy recurrido en la narrativa de Ribeyro, si bien en cada uno de ellos su configuración, aunque parte de esta base esencial, adquiere una identidad propia en sus rasgos individuales. Este procedimiento se corrobora en cuentos en los que el escritor ahonda en la personalidad del desclasado de la clase alta. Unos años antes de "El marqués y los gavilanes" (1977), en 1972, Ribeyro había escrito el cuento titulado "El ropero, los viejos y la muerte", cuya carga autobiográfica él mismo reconoce:

> La idea original fue simplemente el recuerdo del ropero. [...] De inmediato sentí la necesidad de describir este ropero, porque era realmente curioso y sofisticado, una verdadera obra de arte de la ebanistería y recuerdo que me levanté y escribí los primeros párrafos, que se circunscriben a la reproducción detallada del mueble. Pero al escribir esas líneas recordé que mi padre adoraba ese mueble y sobre todo su espejo, porque era de los pocos muebles que heredó de sus antepasados, un testimonio del abolengo pasado y un lazo con la tradición. Recordé también cómo sufrió el día que el hijo de un amigo suyo, invitado a casa, rompió el espejo con el pelotazo que narro en el cuento. Pero también recordé que su sufrimiento fue intenso pero breve, pues la destrucción del espejo le permitió liberarse de la "presencia ancestral", asumir con realismo

---

[76] Alfredo Bryce Echenique, "Perú y la santidad sumergida", en *A trancas y barrancas*, ed. cit., pág. 152.

[77] Ramón Gómez de la Serna, "Humorismo", en *Ismos*, ed. cit., pág. 195.

> su vida presente y por ello mismo afrontar con serenidad su muerte próxima[78].

En estas líneas Ribeyro resume la trama de este cuento intensamente simbólico en el que, por primera vez en su obra, utiliza su propio apellido e incluso los nombres de sus antepasados, remarcando de este modo su trasfondo autobiográfico.

Del viejo ropero, más concretamente de aquel espejo en el que la imagen reflejada concentraba la de todos los antepasados que se habían mirado en él, fluye el tono nostálgico cuyos sonidos se desgranan en el cuento tiñéndolo de un sentimiento ya desgastado, evocador de un pasado perdido e irrecuperable. Es, en definitiva, el espejo mágico en el que "recobra el fantasma del linaje"[79]:

> Se miraba entonces en él, pero más que mirarse miraba a los que en él se habían mirado. Decía entonces: "Allí se miraba don Juan Antonio Ribeyro y Estada y se anudaba su corbatín de lazo antes de ir al Consejo de Ministros", o "Allí se miró don Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar, para ir después a dictar su cátedra a la Universidad de San Marcos", o "Cuántas veces vi mirarse allí a mi padre, don Julio Ribeyro y Benites, cuando se preparaba para ir al Congreso a pronunciar un discurso". Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. Él los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo, juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo. Mi padre penetraba por el espejo al mundo de los muertos, pero también hacía que sus abuelos accedieran por él al mundo de los vivos. (pág. 403)

El ropero antiguo, como símbolo central de ese pasado hacia el que el personaje se proyecta, simboliza a su vez la grandeza de la familia perdida en el tiempo y la consecuente decadencia actual, y se presenta como mecanismo constructivo de la identidad del desclasado. Como don Diego en "El marqués y los gavilanes", se perfila de nuevo al personaje de la antigua aristocracia venida a menos a través de los años, que se niega a aceptar el cambio social del presente. El ropero se representa como últi-

---

[78] Citado en Wolfgang A. Luchting, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., 1988, pág. 233. En el mismo libro Ribeyro habla sobre el "culto a los antepasados" como característica del *desclasamiento*: "Mi padre tenía conciencia [de] que estas reliquias [muebles, objetos, álbumes de familia...] lo tenían maniatado y le impedían vivir plenamente su vida presente, asumir su condición de 'venido a menos'", pág. 116. Luchting realiza un análisis de este cuento estableciendo una simbología concreta, y reproduce a continuación una de las cartas de Ribeyro en la que comenta dicho análisis (págs. 222-234).

[79] Julio Ortega, "Los cuentos de Ribeyro", art. cit., pág. 136.

mo vestigio de un patrimonio familiar que además acrecienta su sentimiento de mediocridad, puesto que, como puede comprobarse en la cita precedente, cada uno de los antepasados que adivina en el espejo destacan por su eminencia y su elegancia; de hecho, ocuparon cargos muy destacados en la vida nacional de su época. Sin embargo, y como contrapeso, la centralidad del ropero en la vida del personaje puede interpretarse como forma de mantener una arraigada identidad, sustentada en una tradición imborrable por la caída económica. Al igual que Alfredo en "De color modesto", este personaje sigue siendo un "socio de linaje" proveniente de la antigua burguesía aristocrática.

De nuevo, como en "El marqués y los gavilanes", se hace hincapié en el contraste con la nueva burguesía emergente, aquella que tan acertadamente representaban los protagonistas de "La piel de un indio no cuesta caro", y que en este caso se carga de simbolismo en tanto que el responsable del balonazo que destruye el insigne espejo es el hijo de Alberto Rikets, viejo amigo del señor Ribeyro que había demostrado su capacidad de perfecta adaptación al cambio social.

El crítico James Higgins señala en este sentido que "la patada que rompe el espejo simboliza un proceso de cambio socio-económico en el que los sectores menos competidores de la vieja elite se ven suplantados por nuevos grupos más emprendedores"[80], y apunta como dato significativo la simbología de los nombres: frente al apellido Ribeyro, Rikets es un apellido inglés que

> sugiere que éste es descendiente de inmigrantes y, por lo tanto, de origen más humilde. Pero, careciendo de una tradición familiar, Rikets mira hacia el futuro, como indica la casa que se ha construido en Chaclacayo. En cambio, la vida del señor Ribeyro está dominada por el pasado, como señala el hecho de que el ropero ocupa casi la mitad de su dormitorio, y su costumbre de contemplar el espejo es sintomática de esta tendencia suya de volverse hacia el pasado. [...] Los dos nombres se diferencian también por su temperamento. Se sobreentiende que Rikets es un hombre práctico, emprendedor y ambicioso. En cambio, el hecho de que el señor Ribeyro acostumbre leer el periódico en la cama sugiere que es un hombre indolente, y su amor a los libros y a la jardinería apunta a un carácter introspectivo y contemplativo. [...] se insinúa que los Ribeyro, aunque poseen cualidades admirables ausentes en la familia amiga, son demasiado imprácticos para competir con los Rikets en este mundo[81].

---

[80] James Higgins, *Cambio social y constantes humanas...*, ed. cit., pág. 18.
[81] *Ibidem.*

La ruptura del espejo aparece descrita como un acto irrepetible y prodigioso, acorde con la trascendencia existencial implícita en su consecuencia: tan inevitable como la muerte, ningún obstáculo puede interponerse ante ese destino inexorable que libera al personaje del cautiverio del espejo y le aboca hacia el futuro. Ahora bien, la personificación del ropero, muerto por ese lanzamiento que le ha alcanzado "en pleno corazón", no es sino el símbolo de la muerte del protagonista. Aquel mueble emblemático, convertido en un "panteón sin nombres"[82], se convierte en su expresión idónea:

> Al perder el espejo el mueble había perdido su vida. Donde estaba antes el cristal sólo quedaba un rectángulo de madera oscura, un espacio sombrío que no reflejaba nada y que no decía nada. Era como un lago radiante cuyas aguas se hubieran súbitamente evaporado. (pág. 406)

Este cambio cobra toda su trascendencia metafísica en la revelación última: el futuro como sinónimo de muerte, y el vacío como símbolo de lo que, por ser "un descreído", presiente el personaje como sentido de la muerte:

> A partir de entonces, nunca lo escuchamos referirse más a sus antepasados. La desaparición del espejo los había hecho automáticamente desaparecer. Su pasado dejó de atormentarlo y se inclinó más bien curiosamente sobre su porvenir. Ello tal vez porque sabía que pronto había de morirse y que ya no necesitaba del espejo para reunirse con sus abuelos, no en otra vida, porque él era un descreído, sino en ese mundo que ya lo subyugaba, como antes los libros y las flores: el de la nada. (pág. 406)

En suma, el tema de "la familia que se va" no es sino fiel retrato de la "Lima que se va", aquella que se marchaba con "Los eucaliptos", llevándose con ellos viejos valores incapaces ya de competir con la implacable marcha de un tiempo que los excluye, por inservibles, caducos, marchitos como las flores del jardín habitado por *la nada* de los Ribeyro, o convertidos en polvo, como los libros del abuelo Ribeyro en el cuento "El polvo del saber" (1974). Recordemos aquí aquel fragmento del *Diario* en el que, coincidentemente, Ribeyro escribe sobre la inexorable existencia efímera de las flores y los libros:

> Unos tulipanes de un amarillo casi anaranjado que se deshojarán en un par de días y algunos volúmenes de ficción y filosofía que tal vez sólo alcance a hojear en el resto de mi vida, antes de que se

[82] Julio Ortega, "Los cuentos de Ribeyro", cit., pág. 137.

> amarilleen y se apolillen. Las flores y los libros están ahora en la mesa, los frutos de la naturaleza reunidos con los frutos del espíritu. Tan diferentes en apariencia, pero marcados por el destino común de su caducidad[83].

En "El polvo del saber", la carga simbólica que sobrellevaba el ropero emerge en un nuevo vestigio del pasado glorioso: la biblioteca del abuelo que contenía miles de volúmenes, y que por vía hereditaria, de no haber sido por el escollo insalvable del cambio social, debería haber continuado como depositaria del saber en manos del padre y, en última instancia, del personaje–narrador. Muy al contrario, la herencia se convierte en carencia, cuando el bisabuelo muere y la biblioteca pasa a manos de su hermano, y de ellas, directamente, al olvido de su destrucción. La herencia no será sino esa carencia o ausencia de la biblioteca, pues la nostalgia de aquellos años perdidos –"Los años más felices de su vida, repetía a menudo, fueron los que pasó sentado en un sillón de esa biblioteca, devorando cuanto libro caía en sus manos" (pág 418)– aboca al personaje al reiterado intento de recuperar la codiciada biblioteca. Sin embargo, esta confianza se diluiría con los años, dado que todos los acontecimientos discurren a favor de un distanciamiento que, confirmando la frase profética –"estaba escrito que nunca entraría en posesión de ese tesoro" (pág. 419)–, iría borrando las huellas del valioso legado familiar:

> El destino de estos libros, en verdad, era derivar cada vez más, por el mecanismo de las transmisiones hereditarias, hacia personas cada vez menos vinculadas a ellos, chacareros del sur o anónimos bonaerenses que fabricaban tal vez productos en los que entraba el tocino y la rapiña. (pág. 419)

En este fragmento se enuncia el cambio social como telón de fondo del relato, insinuado a lo largo de la narración en sutiles pinceladas, pero sin duda cumpliendo una función concreta: la de plantear el tema de la usurpación de la posición de la antigua elite por las nuevas clases emergentes, como indica "el hecho –observa Higgins– de que la biblioteca pasa a manos de personas que no tienen ningún derecho hereditario a ella y que, además, están identificadas con actividades agrícolas y comerciales"[84]; o la conversión, al final del relato, de la vieja casona del tío abuelo Ramón en una pensión de estudiantes, que vendría a ser "una metáfora de la democratización del país, de la apertura de la sociedad a sectores que antes estaban excluidos de participar en ella"[85].

---

[83] Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso, III...*, ed. cit., pág. 67.
[84] *Cambio social y constantes humanas...*, ed. cit., pág. 21.
[85] *Ibidem*.

Los caprichos del azar conducen a nuestro protagonista hasta aquella pensión, con motivo de la amistad con uno de los estudiantes que, no por casualidad, aparece descrito como "ambicioso y feroz" (pág. 421). Y, en consonancia con este carácter radicalmente materialista, podemos observar en el siguiente párrafo la indiferencia de los pensionistas con respecto a los muebles antiguos de la casa, cumpliendo la función concreta de remarcar el filisteísmo imperante en los nuevos tiempos:

> No me fue difícil reconocer sofás, consolas, cuadros, alfombras, que hasta entonces sólo había visto en los álbumes de fotos de familia. Pero todos aquellos objetos que en las fotografías parecían llevar una vida serena y armoniosa habían sufrido una degradación, como si los hubieran despojado de sus insignias, y no eran ahora otra cosa que un montón de muebles viejos, destituidos, vejados por usuarios que no se preocupaban de interrogarse por su origen y que ignoraban muchas veces su función. (pág. 420)

Inmediatamente el personaje insiste en buscar la "legendaria biblioteca" (pág. 420) que ha desaparecido de su lugar habitual y, ante la indiferencia de su compañero, intenta persuadirlo mostrando una actitud de incipiente arrebato:

> Diez mil volúmenes encargados en gran parte a Europa, mi bisabuelo los había reunido, mi tío abuelo Ramón poseído y custodiado, mi padre sopesado, olido y en gran parte leído. (pág. 420)

El desenlace sugiere la cualidad de lo efímero como fisura insuperable para alcanzar una identidad que se había perdido entre las páginas del saber. Aquellas páginas que un día significaron toda una tradición, en última instancia tan perecedera como la propia materia que simbólicamente la sustentó, desaparecen como la vida misma, dejando al personaje en la soledad de un futuro implacable, que ya no ofrece el salvavidas de una identidad inmóvil y paralizada en el tiempo de la tradición. "En la parábola de la caducidad –comenta Julio Ortega– se inscribe así la decadencia de la historia familiar"[86]:

> Allí no quedaba nada, sino el polvo del saber [...] el resto naufragó, como la vida, como quienes abrigan la quimera de que nuestros objetos, los más queridos, nos sobrevivirán. Un sombrero de Napoleón, en un museo, ese sombrero guardado en una urna, está más muerto que su propio dueño. (pág. 421)

[86] "Los cuentos de Ribeyro", art. cit., pág. 138.

También en *Cambio de guardia* aparece en determinados momentos la misma perspectiva de la decadencia en los espacios que representan la disolución del pasado:

> –Mira este salón –prosigue Carlos–, está lleno de polvo, la escoba de los mozos no puede contra la decadencia. En época del presidente Leguía, lo he leído en revistas viejas, aquí se bailaba, hace treinta años de eso. Ahora, sólo nosotros. Una mesa, dos sillas, el canapé de las pastoras, aparte de esos espejos empañados que nos devuelven no la imagen que tenemos sino la imagen que tendremos. ¿Qué caras se habrán mirado allí, caras ahora desdentadas, enterradas?[87]

Idéntico sentido del desclasamiento, que repercute en el poder del pasado sobre el carácter de los personajes, es el eje temático esencial de *Los geniecillos dominicales*, donde los objetos portadores de la historia familiar no son los libros ni el ropero, sino las fotografías de los antepasados, con las que el protagonista –Ludo– parece mantener una conversación a lo largo de toda la novela. Dicho diálogo apunta a la desintegración de una clase social:

> Cada vez que Ludo entraba a esa casa se paseaba por sus enormes habitaciones empapeladas, husmeaba, tocaba los muebles, como siguiendo las trazas de alguna ruta ancestral.
>
> Tuvo que interrumpir su juego al distinguir, encuadrada en un lujoso marco dorado, su propia fotografía. Era él mismo, sonriendo con un poco de melancolía desde una superficie sepia, mientras sostenía en una mano un guante y con otra ojeaba un libro colocado en un atril. Era una foto de juventud de su abuelo fechada en 1876. Ludo la contempló con avidez, sintiéndose sin saber por qué profundamente desgraciado...
>
> Volvió a encontrarse solo, con un vaso de whisky en la mano, solo a pesar de la compañía, observado desde el marco de oro por los labios melancólicos del abuelo[88].

Ahora bien, al igual que en "El ropero, los viejos y la muerte", la parábola de la familia venida a menos sugiere la encarnación de valores positivos inherentes a su particular idiosincrasia, y que, por su ausencia en las clases emergentes, ponen en tela de juicio los nuevos valores que se están creando. Higgins comenta este sentido esencial en "El polvo del saber":

---

[87] Julio Ramón Ribeyro, *Cambio de guardia*, Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 216.
[88] *Los geniecillos dominicales*, ed. cit., págs. 49, 77 y 79.

> Porque la biblioteca representa no sólo la sabiduría práctica que permitió a la elite conquistar la ascendencia social. Como "fuente de luz y placer", viene a simbolizar también los valores del espíritu. Compartiendo un amor a los libros, el bisabuelo, el tío abuelo Ramón, el padre y el narrador constituyen una tradición caracterizada por el cultivo de una vida interior y el respeto por la cultura[89].

De este modo, la visión utópica de "la Lima que se va" con las viejas elites en "El ropero...", "El polvo del saber", etc., queda sepultada por el peso de los objetos –el ropero, la biblioteca, las fotografías de los antepasados–, cuyo poder concentrador es destacado por críticos como Julio Ortega y José Ortega. El primero de ellos incide en su funcionalidad como "instrumentos de producir sentido" y como "mediadores de un lenguaje cuyos signos son intransferibles, propios, aunque frágiles"[90]; fragilidad, "precariedad" o "desamparo" que conduce a la reflexión final de José Ortega: "la necesidad de aceptar lo efímero de la existencia"[91].

Desde esta perspectiva, que apunta hacia una percepción evanescente de la ciudad como espacio de superposición de imágenes, o como un mundo que se desvanece y cuya presencia ya sólo se siente en la latencia de lo invisible, redondeamos el sentido ya planteado en el capítulo precedente, sobre la consideración de esta narrativa como discurso de la modernidad. "Todo lo sólido se desvanece en el aire", escribe Marx en su *Manifiesto comunista*, como imagen central en su descripción de la sociedad burguesa moderna. Lo que Marx plantea, en el fondo de esta cuestión, es que todo lo que la burguesía construye, es construido para ser destruido. Y, en sus cuentos, Ribeyro dramatiza esta profunda contradicción interna al ficcionalizar y reescribir ese proceso de "la Lima que se va" inaugurado por Gálvez, de nuevo planteado como visión evanescente de aquello que perduraba a través de las generaciones, demostrando la solidez de un mundo que, sin embargo, comenzaba a tambalearse. Son los libros convertidos en polvo, es el espejo roto como pérdida del pasado, y hasta las mansiones burguesas más hermosas que por obsoletas son derruidas, esos soportes cuya solidez queda pulverizada o disuelta para dar paso a formas cada vez más rentables. Es, en definitiva, ese mundo que no conoce la disyuntiva entre desarrollarse o desintegrarse sino su conjunción indisoluble; un mundo que a la vez que se desarrolla se desintegra, progresivamente atrapado en una dinámica de la modernización que Ribeyro plasma en su literatura con especial acierto mediante los mecanismos deducidos de la creación de la ciudad invisible.

---

[89] *Op. cit.*, pág. 23.

[90] Julio Ortega, art. cit., pág. 138.

[91] José Ortega, "La poética del desamparo en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 537 (1995), Madrid, pág. 120.

La vida a la deriva o el paraíso de la mediocridad*

La visión dolida de la ciudad como lugar de crisis horada su superficie y llega hasta la parte más íntima para otear las huellas de lo privado, de su resquebrajada desolación, en cuentos como "Junta de acreedores", "Espumante en el sótano", "El jefe", "Explicaciones a un cabo de servicio", etc., que ejemplifican la quiebra del hombre urbano de clase media como víctima del cambio socio-económico.

Tal vez el primero de ellos, "Junta de acreedores" (1954), sea uno de los más significativos. Aquí Ribeyro bucea, mediante la narración de una situación límite, en la quiebra del hombre medio que sufre la inhumanidad del nuevo sistema. El cuento narra la historia de otra "vida a la deriva", la de don Roberto Delmar. La acción transcurre en el interior de la tienda de este pequeño comerciante, lugar al que acuden los acreedores de distintas empresas del Perú con el objeto de cobrar las deudas acumuladas. Se trata, nuevamente, de uno de esos "personajes tan suyos –escribe Bryce Echenique– que han quedado expulsados del festín de la vida como en una condena que patéticamente parece contener un alto grado de predestinación o, cuando menos, una muda aceptación de una realidad tan dolorosa y absurda como previa y fatalmente establecida"[92]. Don Roberto, de hecho, se encuentra entre la oscura sombra que proyecta la más banal y penosa realidad (la quiebra de un hombre arruinado por la competencia) y la ilusión del sueño irrealizable, en cada línea más desdibujado (montar un restaurante y sentirse orgulloso ante su familia). Es el sujeto del drama de la modernización desigual, el ser humano impotente que ante el fracaso sufre una evolución descendente en la escala humana, hasta el extremo de sentir el sufrimiento de "la quiebra" como una rotura física: "significa la quiebra de su negocio y de su hogar, la quiebra de su amor propio, su quiebra como ser humano"[93]:

---

* Ribeyro utiliza la expresión "la vida a la deriva" en *La tentación del fracaso II...*, cit., pág. 219. Asimismo, en *Los geniecillos dominicales* define el escenario urbano, desde la percepción del personaje que abandona el mundo de la oficina, como "El paraíso de la mediocridad": "no ve otra cosa que interminables viajes en ómnibus, colectivos, taxis y tranvías, chatas casas envueltas en una voluta de cornisas, páginas de calendario amontonadas, hombres mutilados o deformes, mujeres de espaldas, escribanías, copias sucias de derecho, incursiones semanales a un bar de Surquillo". Ed. cit., pág. 10.

[92] Alfredo Bryce Echenique, "El arte genuino de Ribeyro", prólogo a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 11.

[93] James Higgins, *op. cit.*, pág. 37.

> Don Roberto observó su imagen en el pomo, pequeñita y torcida. "¡La quiebra!" susurró, y esa palabra adquirió para él todo su trágico sentido. Nunca una palabra le pareció tan real, tan atrozmente tangible. Era la quiebra del negocio, la quiebra del hogar, la quiebra de la conciencia, la quiebra de la dignidad. Era quizá la quiebra de su propia naturaleza humana. Don Roberto tuvo la penosa impresión de estar partido en pedazos, y pensó que sería necesario buscarse y recogerse por todos los rincones. (pág. 79)

Esta fisura también se traduce, partiendo del proceso de interiorización, en la escisión entre la intimidad del personaje y la oprimente realidad que le envuelve, cuya consistencia se distorsiona con el objeto de acentuar el profundo sufrimiento que bloquea todas las puertas de escape:

> Don Roberto se abrió paso desde su mundo interior. (pág. 71)
>
> Se dio cuenta que desfiguraba la realidad, que forzaba sus propios raciocinios. (pág. 79)

A estos mecanismos se suma la configuración caricaturesca de los acreedores, que aparecen identificados en los diálogos con el nombre de la compañía que representan, para insistir en el proceso deshumanizante que caracteriza la trama del relato:

> –Quisiera saber... –comenzó la fábrica de fideos– cuántos acreedores han sido invitados a esta junta. (pág. 70)
>
> –Fábrica de cemento Los Andes –dijo uno.
> –Caramelos y chocolates Marilú –dijo el otro [...] (pág. 71)
>
> Cemento Los Andes desarrolló un largo papel. (pág. 73)

En cualquier caso, estos mecanismos funcionan como instrumento para afianzar la perspectiva de crítica decidida a ese sistema socioeconómico, que comunica toda su inhumanidad en la inexpugnable insensibilidad con la que los acreedores "quiebran" al protagonista. En este sentido, el nihilismo[94] moderno aparece planteado en este cuento a través del

[94] El término nihilismo fue acuñado por Turgenev como lema de su héroe de *Padres e hijos* (1861), y desarrollado con mucho más rigor por Dostoievski en *Memorias del subsuelo* (1864) y *Crimen y castigo* (1866-1867). Nietzsche profundiza en las fuentes y significados del nihilismo en *La voluntad del poderío* (1885-1888), especialmente en el libro primero, titulado "El nihilismo europeo", donde considera que la política y la economía modernas eran profundamente nihilistas. En las secciones 63 y 67 plantea asociaciones entre el alma moderna y la economía moderna.

inmenso poder del mercado en la intimidad de los hombres modernos, y puesto que, en todo caso, la actitud crítica apunta a lo desalmado del principio del libre mercado en la incipiente industrialización. Este principio implica, como plantea Marshall Berman, que "cualquier forma imaginable de conducta humana se hace moralmente permisible en el momento en que se hace económicamente posible y adquiere 'valor'; todo vale si es rentable"[95].

Como hemos podido comprobar en más de una ocasión, en la producción cuentística de Ribeyro las narraciones se interfieren e interpenetran unas con otras, en lo referente a motivos comunes y claves esenciales que se repiten formando el abanico de un centro de significaciones. En este caso, la crítica al nuevo orden económico introducido por el capitalismo modernizante se desarrolla en los cuentos titulados "El jefe", "Espumante en el sótano" y "Explicaciones a un cabo de servicio".

En "El jefe" (1958) la acción comienza en "el cuarto piso de un edificio moderno, situado en el centro de Lima", donde trabaja Eusebio Zapatero como un empleado más de la casa Ferrolux, S.A. Desde el comienzo del cuento, Ribeyro nos presenta ese espacio gobernado por una estricta jerarquización, "porque hasta las paredes tienen categorías" (pág. 177). La sátira de las relaciones humanas que impera en esta oficina limeña, representando el nuevo sistema socioeconómico, se perfila como incisión en esa fachada de ambiente liberal y democrático, que deja al descubierto una realidad deshumanizante. Esta fachada cae inmediatamente ante los ojos del lector, cuando el narrador nos describe aquella decoración de carteles cuya finalidad no es sino la de rentabilizar al máximo el trabajo de los empleados, imposibilitando una auténtica relación democrática en el ámbito laboral:

> El resto de la decoración la constituían pequeños carteles que contenían frases alusivas al trabajo, a la puntualidad, tales como "Piense, luego responda" o "No calcule, verifique", las que formaban un recetario destinado a cuadricular, hasta en sus horas de recreo, el cráneo de los pobres empleados. (pág. 177)

La ironía que delata la distancia del escritor respecto a este mundo pone de relieve el cinismo imperante en las relaciones entre el estrato superior y los trabajadores: la falsa seguridad vendida por la esfera oficial aliena al individuo y lo deshumaniza. En una fiesta con los empleados Ribeyro sugiere la farsa de ese ambiente liberal y condescendiente con que los mandatarios intentan encandilar a sus empleados:

---

[95] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, (1982), Madrid, Siglo XXI, 1991, pág. 108.

> Se bailó hasta las diez de la noche y cuando el director observó que entre los circunstantes aparecían los primeros síntomas de embriaguez, se dio por finalizada la fiesta. Después de todo, como se dejó entender, aquello no era una juerga sino un pequeño acto simbólico de júbilo y fraternidad.
> –Esto es democracia –dijeron algunos empleados cuando el gerente, para cerrar con gracia la reunión, bailó la última pieza de la noche con una mecanógrafa. (pág. 178)

Y mediante la utilización de esta ironía, como recurso recurrente de su narrativa, Ribeyro consigue desenmascarar, sin emitir juicios explícitos, la hipocresía de ese mundo oficial que se esconde tras la sólida máscara de una democracia engañosa[96].

En esta línea de 'antidemocratización', Eusebio es un nuevo personaje que evoluciona de la ilusión a la frustración. Ante la posibilidad de un aumento de sueldo, cree haberse ganado la confianza del jefe durante la ronda de copas en un bar cercano después de la fiesta. Pero al día siguiente, su superior le atendió con "una expresión fría, desmemoriada y anónima: la mirada inapelable del jefe" (pág. 181). Como ha señalado Higgins, "Eusebio aprende que en el orden capitalista las relaciones personales se subordinan a las relaciones de producción"[97].

Este mundo oficinesco –por otra parte, muy recurrido en la literatura hispanoamericana del siglo XX[98]– repite su escenificación en el cuento titulado "Espumante en el sótano" (1967), donde Ribeyro vuelve a lanzar al personaje al choque frontal entre la dimensión ilusoria de su personalidad y la enajenante realidad. Aníbal es un trabajador que, con motivo de sus veinticinco años en el Ministerio de Educación, decide organizar una fiesta para sus jefes y compañeros en el sótano donde trabaja haciendo fotocopias. En esta celebración se pone de manifiesto el drama interno del personaje que, ante su situación real de explotación, se forja como mecanismo compensatorio la invención de un ámbito vivencial de com-

---

[96] Recurrimos nuevamente a *Lima la horrible*, donde Sebastián Salazar Bondy explica este nuevo orden que detentan las "Grandes Familias" adaptadas al mundo moderno: "Las Grandes Familias se han visto obligadas a dar el ejemplo y mostrarse tan buenas ejecutantes como loadoras del regionalismo [...]. A esto le llaman, nuestros burgueses aristócratas, *democratización* (el director de empresa se emborracha con sus obreros porque *es muy criollo*, razón por la cual también el latifundista alterna con sus peones en la choza y el Señor Presidente estrecha la mano del audaz zambo que se le aproxima), aunque el trabajador siga siendo el 'cholo de mierda', el 'serrano sucio', el 'negro bruto', el 'chino tísico', que no merecen ni la centésima parte del salario que recibe su semejante de Illinois o Cincinatti, USA". Ed. cit., pág. 41. El primer subrayado es nuestro, el segundo es del autor.

[97] *Cambio social y constantes humanas...*, ed. cit., pág. 120.

[98] Recordemos, como ejemplos significativos, los *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani o los *Montevideanos* de Mario Benedetti.

pañerismo y amistad, en el que pretende encontrar el reconocimiento a su trabajo. Esta fisura se evidencia desde el comienzo del cuento, cuando el narrador presenta al personaje contemplando el enorme edificio del Ministerio, espacio urbano que cobra una especial relevancia en tanto que se proyecta como símbolo de la ciudad moderna e industrial, fría y desencantada:

> Aníbal se detuvo un momento ante la fachada del Ministerio de Educación y contempló, conmovido, los veintidós pisos de ese edificio de concreto y vidrio. Los ómnibus que pasaban rugiendo por la avenida Abancay le impidieron hacer la menor invocación nostálgica y, limitándose a emitir un suspiro, penetró rápidamente por la puerta principal. (pág. 353)

La enorme distancia entre la imagen que Aníbal tiene de sí mismo y la realidad se va ampliando conforme avanzamos en el cuento, principalmente a través de los diálogos que mantiene con sus compañeros, cuya indiferencia agrava ante los ojos del lector la insignificancia del personaje, quien en realidad es el último eslabón de la cadena en el Ministerio. En este sentido, el espacio adquiere en este cuento una importancia fundamental cuando, tras visualizar la grandeza de aquel moderno edificio, "Aníbal cruzó el tumulto, tomó un pasadizo lateral y, en lugar de coger algunas de las escaleras que daban a las luminosas oficinas de los altos, desapareció por una especie de escotilla que comunicaba con el sótano" (pág. 353). Aquí los espacios adquieren de nuevo una dimensión simbólica: el sótano se revela como símbolo del *status* social del protagonista, especialmente remarcado en la descripción de una de sus habitaciones:

> ...minúsculo reducto donde apenas cabía una mesa en la cual dejó sus paquetes, junto a la guillotina para cortar papel. La luz penetraba por una alta ventana que daba a la Avenida Abancay. Por ella se veían, durante el día, zapatos, bastas de pantalón, de vez en cuando algún perro que se detenía ante el tragaluz como para espiar el interior y terminaba por levantar una pata para mear con dignidad. (pág. 354)

Cuando finalmente la fiesta concluye con la humillación del personaje, a quien el jefe obliga a limpiar la oficina, la dimensión simbólica de este espacio se completa: si antes remitía a la posición social del personaje, ahora radicaliza dicha significación. Esfumado el sueño del inexistente prestigio, la experiencia de total alienación del personaje confiere a este espacio su verdadero sentido: es una especie de cárcel o prisión de la existencia:

> Aníbal, nuevamente solo, observó con atención su contorno: el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanada, de manchas

> de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota. Nada estaba en su sitio. No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino –ahora lo notaba– una especie de celda, un lugar de expiación. (pág. 360)

Descorrido el velo que velaba la realidad, ésta irrumpe en la conciencia del personaje imponiendo una evolución radical, desde su desproporcionada distorsión a la manifestación de una crudeza que genera la queja y el rencor de una muerte social:

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

> Se quejó en alta voz, mirando a lo alto de las escaleras. El señor Gómez había desaparecido. Quitándose el saco, se levantó las mangas de la camisa, se puso en cuatro pies y con una hoja de periódico comenzó a recoger la basura... (pág. 360)

Sin embargo, y a pesar del reconocimiento de la realidad, en el último momento descubrimos, como ha visto Mª Teresa Pérez, que "la toma de conciencia es relativa, pues el personaje se niega a perder el último reducto de autoestima"[99] y, en su humillación final, todavía alcanza a decirse a sí mismo: "si no fuera un caballero les pondría a todos la pata de chalina" (pág. 360).

Esta ridiculización última del personaje encuentra su homólogo en el protagonista de "Explicaciones a un cabo de servicio" (1957), donde reaparece el drama del personaje quijotesco. El cuento se desarrolla a través del monólogo de Pablo Saldaña, en el que éste relata a un cabo de servicio los acontecimientos que le han ocurrido ese mismo día. Ahora bien, Saldaña, quien en todo momento permanece ajeno a la realidad, no es consciente de que como consecuencia de esos acontecimientos el cabo lo está conduciendo hacia la comisaría para arrestarlo. Y a pesar de que mediante la técnica del monólogo el lector sólo puede percibir una versión de los hechos –la que fluye de la conciencia del narrador protagonista–, sin embargo puede adivinarse lo que en realidad está sucediendo.

El relato se inicia con una contextualización cuya lectura, en principio, ha de ser literal: "Yo tomaba un pisco donde *el gordo* mientras le daba

---

[99] *Op. cit.*, pág. 49.

vueltas en la cabeza a un proyecto" (pág. 110). Inmediatamente Saldaña nos anuncia que su objetivo es encontrar trabajo, "pero no cualquier trabajo... eso, no... ¿Usted cree que un hombre de mi condición puede aceptar cualquier trabajo?" (pág. 110). El alto concepto que el protagonista tiene de sí mismo –como le ocurría a Matías en "El profesor suplente"– conduce al personaje, en este caso, al drama del sujeto que se crea su propia realidad de espaldas al mundo. Muy reveladora, en este sentido, es su manera de buscar trabajo, puesto que no se digna a ojear las ofertas en los periódicos, donde sólo aparecen oficios humildes que considera indignos para él. Es en las calles y en los bares donde ve la posibilidad de encontrar los contactos que pueden depararle la oportunidad de su vida:

> ¿Usted sabe cómo se busca un trabajo? No, señor; no hace falta coger un periódico y leer avisos... allí sólo ofrecen menudencias, puestos para ayudantes de zapatero, para sastres, para tenedores de libros... ¡bah! Para buscar un trabajo hay que echarse a caminar por la ciudad, entrar en los bares, conversar con la gente, acercarse a las construcciones, leer los carteles pegados en las puertas... Ése es mi sistema, pero sobre todo tener mucho olfato; uno nunca sabe; quizás allí, a la vuelta de una esquina... (pág. 110)[100]

De esta forma, la fusión indisoluble entre realidad y ficción se revela como factor central del cuento, y modela el perfil quijotesco del personaje. Saldaña relata al cabo de servicio el proyecto planeado en un bar con un amigo de colegio que no veía desde hacía veinte años. Lo importante para Saldaña no era tanto el dinero como la ilusión: "Nadie tiene, dígame usted, un millón de soles en la cartera como quien tiene un programa de cine... Pero cuando se tiene ideas, proyectos y buena voluntad, conseguirlos es fácil... sobre todo ideas" (pág. 111). Este compañero, que también dice estar buscando trabajo, pronto se descubre como el aprovechado que alienta a Saldaña en sus sueños con el único fin de no pagar el almuerzo, y cuando se da cuenta de que éste no tiene más dinero, desaparece. En la conversación que ambos mantienen, lo que para Saldaña es ya un negocio, no sólo definido sino consolidado, para Simón es una simple charla sobre proyectos imposibles. En el siguiente párrafo podemos comprobar cómo la ilusión exacerbada confina al protagonista al mundo de lo irreal, hecho realidad en su imaginación:

---

[100] Esta imagen corresponde a la del criollo que Sebastián Salazar Bondy retrata en su libro *Lima la horrible*, incapacitado para la acción concreta, y de alguna manera hipnotizado por la falacia de la Arcadia Colonial perpetuada por las "Grandes Familias": "En el alma de la multitud, cuyos adelantados mendicantes pordiosean en pleno Jirón de la Unión, está profundamente arraigada, diríamos que casi amalgamada con ella, la certeza de que súbitamente puede abrirse a uno cualquiera el camino de la fortuna. [...] Las puertas de la riqueza se abren en la lotería, en el juego hípico, en el golpe de suerte..." Ed. cit., pág. 51.

> Tenemos ya un millón de soles. No me esperes a comer que Simón me invitará a casa... [...] Pero entonces ya no organizábamos el negocio: nos repartíamos las ganancias [...] Para esto, el negocio había crecido, ah, ¡naturalmente! Ya las camionetas para leche, los caminos, eran pequeñeces... (pág. 112)

En el momento en que Saldaña se queda solo, la irrupción de la realidad enfoca el espacio vivencial de la escena, imponiendo un choque violento con el mundo ilusorio del personaje, pero constituyéndose como mera tregua para la reaparición de la realidad imaginada:

> Quedé solo en el bar. ¿Usted sabe lo que es quedarse solo en un bar luego de haber estado horas conversando? Todo cambia, todo parece distinto; uno se da cuenta que hay mozos, que hay paredes, que hay parroquianos, que la otra gente también habla... es muy raro... Unos hombres con patillas hablaban de toros, otros eran artistas, creo, porque decían cosas que yo no entendía...y los mozos pasaban y repasaban por la mesa... Le juro, sus caras no me gustaban... Pero, ¿y Simón? Me dirá usted... ¡Pues Simón no venía! (pág. 113)

Saldaña, ante una cuenta que no puede pagar, intenta convencer al *maître* presentándole las tarjetas con el nombre de los dos socios del proyecto, y en las que también se había gastado buena parte del dinero. Una burla seria a espaldas de la risa provoca esa ironía triste con la que el escritor va completando la imagen patética de Saldaña: "Le enseñé mis tarjetas... ¡nada! Le dije: 'Yo soy Pablo Saldaña!' ¡Ni caso! Le ofrecí asociarlo a nuestra empresa, darle parte de las utilidades... el tipo no daba su brazo a torcer..." (pág. 113). A pesar de todo, Saldaña sigue aferrado a la ilusión de la Sociedad que ya es real, y por ello mismo en ningún momento se plantea que el oficial haya venido a arrestarlo, muy al contrario, le da de nuevo la espalda a la realidad y lo interpreta todo al revés: "En eso pasó usted, ¿recuerda? ¡Fue verdaderamente una suerte! Con las autoridades es fácil entenderse [...] Usted me ha comprendido, naturalmente; usted se ha dado cuenta que yo no soy una piltrafa, que soy un hombre importante, ¿eh?..." (pág. 113). Es en el momento en que reconoce la comisaría cuando se rompe su mundo de ilusiones, y la sonrisa amarga desemboca en ese desenlace doloroso. Luis Fernando Vidal reflexiona sobre esta caída en la realidad frustrante como una constante en la narrativa ribeyriana:

> La zona celeste ha cesado ante la irrupción del mundo terriblemente categorizado de lo oficial, la realidad se impone sobre la ideal-irrealidad, y el marginado solo, completamente solo, se halla de

> buenas a primeras frente a un mundo al que no sólo se le niega el acceso, sino del que se le expulsa con mediatizada ferocidad[101].

En definitiva, "Explicaciones a un cabo de servicio" presenta la vida a la deriva del individuo socialmente desamparado; "el sujeto del drama del subdesarrollo o de la modernización desigual" que "puede perderlo todo salvo esa capacidad piadosa de recuperar su humanidad en la imaginación"[102], y que incluso a pesar de la caída final en la realidad más dolorosa, protagoniza un último y desesperado intento por preservar su mundo de ilusión como único salvavidas de su ya dolorosa humanidad:

> Pero, ¿qué es esto?, ¿dónde estamos?, ¿ésta no es la comisaría?, ¿qué quieren estos hombres uniformados? ¡Suélteme, déjeme el brazo le he dicho! ¿Qué se ha creído usted? ¡Aquí están mis tarjetas! Yo soy Pablo Saldaña el gerente, el formador de la Sociedad, yo soy un hombre, ¿entiende?, ¡un hombre! (pág. 113)

El mundo de ficción se hace realidad en la imaginación del sujeto iluso a través del discurso que lo proyecta. En este sentido, es un personaje quijotesco, puesto que al igual que Don Quijote actúa como si su identidad y la realidad misma dependieran del simple hecho de enunciarlas.

En suma, Ribeyro en estos cuentos presenta al hombre quebrado en el escenario de la Lima modernizada, espectadora activa de vidas a la deriva a través de las cuales el cuentista ha trascendido indudablemente el marco de lo local para adentrarse en una dimensión universal que remite a la realidad del hombre en la sociedad actual.

"La realidad se le escapaba por todas las fisuras de la imaginación" (pág. 176), escribe Ribeyro a propósito de Matías, "el profesor suplente" que sucumbió a la tentación del fracaso. En los cuentos analizados en este apartado hemos podido conocer a esos habitantes de la ciudad que, como Matías, se refugian en su cotidiano vivir en un mundo ilusorio lleno de sueños, los cuales, inevitablemente, terminan cayendo en la realidad más decepcionante. Seguramente, Ribeyro escogió a esos personajes no integrados en la sociedad en la que viven, con el objetivo de incidir y poner en el centro de la escena anímica el imposible intento de integración y, en consecuencia, el conflicto insalvable entre la realidad y el deseo que les aqueja en su aventura cotidiana. Su desarraigo, por tanto, no posee la grandeza de una búsqueda deliberada, sino que, en ellos, es la consecuencia

---

[101] Luis Fernando Vidal, "Ribeyro y los espejos repetidos", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año I, nº 1 (1975-1976), Lima (págs. 73-87), pág. 83.

[102] Alfredo Bryce Echenique, "El arte genuino de Ribeyro", prólogo a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, ed. cit., pág. 13.

de la caída del sueño de integración. Ahora bien, esta caída no implica la disolución del sueño: muchos de los personajes perseveran en la oposición a abandonar su mundo ilusorio y, ante la imposición de la realidad de los integrados, se aferran a ese indestructible mundo de la imaginación que les concede un indecible resquicio de humanidad. No se plantean por tanto la posibilidad de acción sobre la realidad, más bien prefieren negarla, y en esa negación acentúan la dolorosa escisión que socava la fragilidad de sus vidas. Los personajes que deambulan por estos cuentos cumplen ese movimiento mediante el cual Ribeyro ha definido el "bovarismo", y que evoluciona en tres momentos: "el cultivo de la sensibilidad y preparación para la dicha", "el desvelo de la realidad con su secuencia de decepción y de renuncia" y, por último, esa tercera fase que Flaubert no permitió cumplir a su Madame Bovary: "el confinamiento en el mundo de la ilusión"[103].

Una imagen peruana del *flâneur* baudeleriano

El alma es también una mariposa.
Amiel

"Domingo brumoso, digno de ser recordado, a pesar de que en él no ha ocurrido nada extraordinario. Desde que me levanté me di cuenta de que tenía que usarlo con amor, con lentitud. Las calles estaban tranquilas, bañadas en esa maravillosa niebla que atenúa el frío. [...] Una sensación de debilidad que de intensa es casi agradable me hizo flotar por las calles, por los cafés, sin tocar el suelo diría, sin encontrar resistencia ni en mi cuerpo ni en las cosas. Todo ha sido ligero, neblinoso"[104]. Con estas palabras evocaba Ribeyro, aquel domingo 20 de enero de 1957, el placer sentido en sus caminatas solitarias por las calles parisinas, la embriaguez del paseante pensativo que se corresponde con la imagen del *flâneur* baudeleriano: *"Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion"*[105].

---

[103] Julio Ramón Ribeyro, "Gustavo Flaubert y el Bovarismo", en *La caza sutil*, ed. cit., págs. 29-30.

[104] Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso, I...*, ed. cit., pág. 147.

[105] Charles Baudelaire, "Les foules", *Pequeños poemas en prosa*, ed. cit., págs. 101–103.

Fue Walter Benjamin quien se adentró con singular lucidez en el análisis de la figura del *flâneur* en Charles Baudelaire. Nacido del "hombre de la multitud" de Edgar Allan Poe, el *flâneur* es el "desconocido que endereza su itinerario por Londres de tal modo que sigue estando siempre en el centro", y, sobre todo, "ése que en su propia sociedad no se siente seguro. Por eso busca la multitud [...] Poe difumina adrede la diferencia entre el asocial y el 'flaneur'"[106]. Finalmente, resume así su experiencia: "Este viejo, dije por fin, representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. *Es el hombre de la multitud*"[107].

Al iniciar este capítulo destacábamos aquella "prosa ribeyriana" en la que el escenario de la ciudad se convierte en un desierto de multitudes que se dilata en una inmensidad de incomunicación, de algún modo reescribiendo así las palabras de Baudelaire en el citado poema en prosa, "Les foules" (1861): *"Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond"*[108]. El *flâneur* habita este escenario de una manera particular, como paseante que callejea sin destino prefijado, y en cuyo itinerario la ciudad le permite deleitarse en el placer de la soledad en medio de la muchedumbre. "Baudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud"[109], escribe Benjamin para referirse a esa experiencia considerada por el poeta francés como un don, un privilegio:

> *Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage*[110].

Bien puede considerarse a Ribeyro un elegido por estas hadas baudelaireanas para la recreación de ese gusto por las máscaras, si recorda-

---

[106] Walter Benjamin, "El flâneur", *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1990, págs. 63-64. Benjamin escribe sobre el origen literario de la multitud en Poe y el nacimiento en el París de Baudelaire del callejeo como posibilidad urbana: "El trazo magistral en su descripción consiste en que expresa el aislamiento sin esperanza de los hombres en sus intereses privados [...] por la incongruente uniformidad ya sea de su vestimenta, ya sea de sus gestos. [...] Su apresuramiento hace el efecto de ser más deshumanizado porque en Poe sólo se habla de hombres. Cuando la multitud se aglomera, no es [...] porque el tráfico de coches la detenga (al tráfico ni siquiera se le menciona), sino porque otras multitudes la bloquean. En una masa de tal catadura no pudo florecer el callejeo. El París de Baudelaire no había llegado aún a ese estado" (pág. 69).

[107] Edgar Allan Poe, "El hombre de la multitud", *Cuentos, 1*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 261.

[108] Charles Baudelaire, "Les foules", c*it. supra*, pág. 101.

[109] Walter Benjamin, "El flâneur", en *op cit.*, pág. 65.

[110] Baudelaire, "Les foules", cit., pág. 101.

mos aquellas palabras en las que esboza la noción de "prisma refractario": "encontrar mis portavoces, sin que lo parezcan. Distanciarlos. Ponerles a cada cual una de las cien máscaras y dejarlos vivir en libertad". En este sentido, la experiencia del *flâneur* en la multitud suscita en él una dispersión del yo: en palabras de Jorge J. Monteleone a propósito de otro *flâneur* latinoamericano, "el espejeo de la identidad entre desconocidos y la pérdida de la voz en el ruido"[111]. Como veremos en las siguientes páginas, Ribeyro fue también el "mudo" solitario que deambula por las calles "sin tener otra compañía que la propia voz de la conciencia"[112], y que, como poeta caminante, restituye esa voz suya y de todos a través de las "cien máscaras" que nos hablan desde el espacio de la escritura.

Cuando se encuentra inmerso en la multitud, el *flâneur* experimenta a la vez la disolución y el reclamo del yo íntimo, que en Baudelaire se convierte en goce por la multiplicación del número, promoviendo a su vez un hondo sentimiento de soledad. En sus palabras, *"le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa quise être lui-même et autrui*"[113].

La ciudad y su muchedumbre sumen al yo en la indistinción, cuando las máscaras –ya "figuras" o "símbolos"[114]–, los ruidos, los rumbos y los colores, se multiplican. Es el mundo urbano de las calles atestadas, que contrasta con las callejuelas de los suburbios silenciosos, a los que el *flâneur* se acerca en un segundo momento para reponerse de ese encuentro con la multitud indistinta que produce lo que Benjamin llamó "shock traumático"[115]. En su ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire" lo explica como sigue:

> Haber estado atento a los empujones de la multitud es la experiencia que Baudelaire –entre todas las que hicieron de su vida lo que fue– toma como decisiva e insustituible. La apariencia de una multitud vivaz y en movimiento, objeto de la contemplación del flâneur, se le ha disuelto ante sus ojos [...]. He aquí la "experiencia vivida" a la cual Baudelaire ha dado el peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la "experiencia" del shock[116].

---

[111] Jorge J. Monteleone, "Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 409 (marzo 1986), Madrid, pág. 87.

[112] Antonio Muñoz Molina, "Escuela de robinsones", *El Robinson urbano*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 13.

[113] "Les foules", en *op. cit.*, pág. 101.

[114] "No nos cruzamos en la calle sino con siluetas, con figuras, con símbolos". Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas (completas)*, ed. cit., pág. 72.

[115] Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, 1967, págs. 7-41. Cit. en Jorge J. Monteleone, art. cit., pág. 79.

[116] *Ibidem*, págs. 40-41.

El *flâneur* vive esta experiencia insustituible frente a una multitud que le atrae y le repele al mismo tiempo, pero en cualquier caso, *"jouir de la foule est un art"*, y *"qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée"*[117].

La paradoja que encarna la experiencia de la soledad en la multitud genera el perfil de esta figura que emerge del proceso de la modernidad, convirtiéndose en motivo literario muy recurrido en la literatura contemporánea, tal y como profetizara Pablo Neruda en sus memorias: "Soledad y multitud seguirán siendo deberes elementales del poeta de nuestro tiempo"[118]. La presencia del *flâneur* en la obra de Ribeyro, como nueva manifestación de la experiencia de la modernidad, parece, pues, ineludible. Pero antes de adentrarnos en su análisis, una imagen reclama nuestra atención, en tanto que irradia un haz de sentidos indispensables que, inesperadamente, coinciden con la peculiar idiosincrasia del *flâneur*, y que consideramos oportuno comentar, tanto por su valor explicativo como por tratarse de una creación literaria que coincide en el tiempo con el nacimiento de esta figura en la literatura. Hacia la mitad del siglo XIX, concretamente el 29 de abril de 1852, el escritor suizo Henri Fréderic Amiel expresaba en su *Diario íntimo*[119] la esencia vital del vagabundeo a través de una imagen insólita, que proyecta ese sentido substancial del *flâneur*:

> El vagabundeo, tan espiritualmente alabado y cantado por Töpffer, no sólo es delicioso, sino útil. Es un baño de salud que devuelve el vigor y la agilidad a todo el ser, tanto al espíritu como al cuerpo; es el signo y la fiesta de la libertad. Es un banquete alegre y saludable, el banquete de la mariposa que juguetea y se alimenta en las colinas y en las praderas. *El alma es también una mariposa*[120].

La imagen de la mariposa es una metáfora ideal para la explicación de esta figura urbana. Ambos, mariposa y paseante, dibujan en su recorrido un movimiento similar. A través de esta analogía podemos imaginar al *flâneur* en ese camino errante de la mariposa, que en su vuelo azaroso, de apariencia despistado, se pierde entre colinas y praderas deleitándose

---

[117] Charles Baudelaire, "Les foules", cit., pág. 101.

[118] Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Madrid, El Mundo Editorial, 1969, pág. 364.

[119] En su artículo "En torno a los diarios íntimos" (1953) Ribeyro escribe: "¿Quién podría ser el clásico de los diarios íntimos? El juicio es casi unánime: Amiel. En el diario de Amiel se reúnen todos los elementos que podrían constituir un diario íntimo ideal. Si a esto añadimos sus cualidades estrictamente literarias, comprendemos por qué Maurice Chapelan lo califica como 'monumento único de la lengua francesa'". *La caza sutil*, ed. cit., pág. 12.

[120] Enrique Federico Amiel, *Diario íntimo*, Madrid, Tebas, 1976, pág. 35. El subrayado es nuestro.

a cada aleteo en una flor, en un color, en un aroma; se embriaga del paisaje y a su vez embriaga al paisaje con su belleza de vagabunda, a veces exótica, otras sencilla; y con sus infatigables alas acelera el paso alzando un vuelo delicioso hacia horizontes siempre borrosos, inesperados, sorprendentes, o se detiene para regodearse en círculos imprecisos y juguetones. Mariposa y *flâneur* viven la experiencia del camino de un modo similar, aunque en espacios opuestos. Lejos de la naturaleza, el paseante urbano se extravía por calles que van a dar al mismo punto y que trazan un trayecto jalonado de sorpresas o sinsabores: la aparición en una fachada sucia de "dos amantes abrazados" (pág. 565), o el sabor amargo de una hermosa flor. En este viaje de vuelos imprevistos, la mariposa, como el alma del *flâneur*, apuesta por la "la fiesta de la libertad", y se lanza a una aventura en solitario con el único fin de penetrar las cosas y sacarles el jugo más deleitoso: el néctar de las flores que es la esencia más íntima, y que en la ciudad se esconde tras las fachadas y las máscaras, descansando en segundo plano pero con papel principal, y actuando como *ciudad invisible* siempre descubierta por la mirada anónima del *flâneur*.

Una última similitud entre ambas imágenes redondea el sentido de la metáfora: como el alma del *flâneur* que se sumerge en el espacio urbano de la multitud, la mariposa se hace indistinta en la fiesta de colores de la naturaleza y, a la vez, permanece ella misma en su peculiar fisonomía. Al igual que el paseante cuando se distancia hacia los espacios vacíos de los suburbios silenciosos, la mariposa refuerza su distinción cuando alza el vuelo aleteando sobre la nitidez del cielo. Naturaleza y ciudad se igualan en esta imagen, puesto que "la gran ciudad –en palabras de Blas Matamoro– es la posibilidad de sentirse solo y distinto en medio de la masa, extraviado y distante, lúcido y diferente"[121].

Realizado este esbozo sobre la figura del *flâneur*, vamos a intentar analizar las reminiscencias de dicha imagen en algunos de los personajes de Ribeyro, así como la interiorización particular de esta figura como actitud vital, que no escapa a la tentación de la escritura y queda plasmada en el *Diario íntimo* como testimonio imprescindible sobre la recreación del *flâneur* en su narrativa.

Para iniciar este paseo por esos fragmentos que nos aportan las claves explicativas de la reescritura del *flâneur* en Ribeyro, vamos a centrarnos, en primer lugar, en la dimensión vital del escritor que en varias ciudades europeas descubre el placer inmenso, embriagador, de *flanear* por sus calles. Recordemos, en primer lugar, las palabras con las que asume el perfil del *flâneur* en la ciudad de Amberes:

---

[121] Blas Matamoro, "Discurso interrumpido sobre Walter Benajamin", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 429 (marzo 1986), Madrid, pág. 34.

> Paseo solitario en medio del distrito en fiesta. Sensación de abandono, de incomunicación, como en Freimann, hace un año. Al mismo tiempo placer morboso de deslizarse entre la multitud festiva como un aparecido[122].

Y en el cuento titulado "El carrusel", que transcurre en la ciudad de Frankfurt, la voz del narrador descubre ese placer del *flâneur* que Ribeyro vivió como experiencia personal: "Nada es más agradable que recorrer un poco a la aventura una ciudad que no conocemos, sin saber cuáles son sus calles céntricas, sus monumentos, sus costumbres. Todo para nosotros es una sorpresa" (pág. 536).

Esa sensación tan acorde con la metáfora de Amiel embriagaba a Ribeyro cuando, en su periplo europeo, disfrutaba *flaneando* por distintas ciudades, sobre todo por la capital francesa, tal y como lo expresa en el fragmento que hemos citado al comienzo de este apartado: "Una sensación de debilidad que de intensa es casi agradable me hizo flotar por las calles, por los cafés, sin tocar el suelo diría, sin encontrar resistencia ni en mi cuerpo ni en las cosas"[123].

Ya Victor Hugo, en *Los Miserables*, había escrito sobre la utilidad que para el pensador supone el "naufragio callejero" –como lo denomina Antonio Muñoz Molina[124]– del que se abandona a la ciudad y su sorpresa: "Andar errante soñando, es decir, deambular, es un buen empleo del tiempo para el filósofo"[125]. Una afición que Ribeyro mantuvo durante toda su vida como actitud vital, tal y como puede comprobarse en el *Diario íntimo*. En 1978, a sus cuarenta y nueve años, confesaba haber abandonado la vida nocturna, pero no las caminatas por París, entonces reservadas para mañanas plácidas y serenas: "Los sábados, en particular, salgo muy temprano y me voy caminando hacia el Barrio Latino, sin nada preciso que hacer, al azar de mis andanzas y encuentros"[126].

---

[122] Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso, I...*, ed. cit., pág. 157.

[123] *Ibidem*, pág. 147.

[124] Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, pág. 14.

[125] Victor Hugo, *Los Miserables*, vol. I, Madrid, El Mundo Unidad Editorial, 1999, pág. 534. Sin embargo, a propósito de la experiencia del *flâneur* en Hugo, Benjamin escribe: "Para él la multitud era, casi en el sentido antiguo, la multitud de los clientes, esto es, de sus lectores, de sus masas electoras. En una palabra: Hugo no fue ningún 'flâneur'". Y al compararlo con Baudelaire advierte que Hugo "ponía en sombra el umbral que separa a cada uno de la multitud. Baudelaire en cambio protegía ese umbral; esto le distinguía de Victor Hugo. Pero se asemejaba a él al no penetrar el aura social que se asienta en la multitud [...]. En el mismo momento en que Victor Hugo celebra la masa como héroe del epos moderno, Baudelaire escruta para el héroe un lugar de huida en la masa de la gran ciudad". Walter Benjamin, *op. cit.*, págs. 82-83.

[126] *La tentación del fracaso, III...*, ed. cit., pág. 205.

"Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule", escribía Apollinaire en su poema "Zone", del libro *Alcools*, transmitiendo también esa experiencia insustituible propia del poeta moderno: el profundo sentimiento de la soledad entre el gentío. Baudelaire, Amiel, Hugo, Apollinaire son sin duda algunos de los poetas más destacados para la gestación y el desarrollo de la tradición literaria sobre esta figura urbana; tradición que Ribeyro reescribe, por ejemplo, en la "prosa" con la que hemos iniciado el presente capítulo: "Cada vez más tengo la impresión de que el mundo se va progresivamente despoblando, a pesar del bullicio de los carros y del ajetreo de la muchedumbre. ¡Es tan difícil ahora encontrar una persona! No nos cruzamos en la calle sino con siluetas, con figuras, con símbolos"[127]. Sin embargo, y volviendo a Amiel, esta vivencia devuelve el vigor a su espíritu, tal y como lo expresa en su *Diario* cuando escribe sobre "la soledad que se siente en los cafés atestados, las calles populosas y los salones de clase. Estoy rodeado de gente, pero continúo aislado y hermético, cargándome de una energía que no tiene aplicación ni derivativo"[128]. Para Ribeyro la inmersión en la multitud es, como lo expresa Amiel, no sólo "deliciosa sino útil":

> Esperando el tranvía en una ciudad extranjera, rodeado de gente a la que nunca volveré a ver, viendo las tiendas, los letreros, el suave sol de la primavera esmaltando los tejados, he sentido uno de esos efluvios de plenitud que para los demás son una norma y para mí una excepción[129].

En estas palabras el escritor asume de nuevo el sentir característico de la figura del *flâneur* de Baudelaire: vive la soledad urbana en medio de la muchedumbre que al mismo tiempo le atrae y le repele. Ribeyro siente las experiencias del vagabundeo y de la multitud a la manera de Amiel, como "un baño de salud que devuelve el vigor y la agilidad a todo el ser", como "un banquete alegre y saludable", o del mismo modo que Baudelaire, esto es, como "una orgía de vitalidad" ("Les foules"). De hecho, Ribeyro declaraba explícitamente en el *Diario* su deseo de "gozar de una de esas siniestras experiencias baudelerianas"[130], entre los burdeles y la animación de las calles:

> Las caminatas sin destino por las calles frías, solapas levantadas y manos en los bolsillos, son sumamente propicias a la vivacidad de mi espíritu. Los reposos largos me embotan...[131]

---

127 "Prosa 68" de *Prosas apátridas (completas)*, ed. cit., págs. 72–73.
128 *La tentación del fracaso, I...*, ed. cit., págs. 35-36.
129 *Ibidem*, pág. 142.
130 *Ibidem*, pág. 159.
131 *Ibidem*, págs. 144-145.

Como *flâneur*, Ribeyro necesitaba del ajetreo y el bullicio de la gran ciudad para su desarrollo vital y literario. Así lo manifiesta en los siguientes párrafos, el primero escrito desde una playa de Almería, y el segundo desde Porto Ercole:

> Todo Edén lo pica, lo mella la perfección, la rutina, el hastío. A los diez días de estar acá, maravillosa playa soleada y solitaria, comienzo a encontrar el tiempo largo, inusable, y a añorar otra cosa que no sea la pura naturaleza. No en vano he vivido veinte años en París. Urbe agitada, bulevares ruidosos, multitudes anónimas, comercios, vehículos, la droga del aire viciado y pútrido de la civilización, ¿dónde está? Mi proyecto de reclusión en playa perdida peruana, ¿será, más que una utopía, una idiotez?[132]
>
> Me pregunto si un hombre, hecho como yo para el tormento, podría sobrevivir en un escenario como este, donde sólo cabe el regalo, el reposo y el placer. He ojeado en la biblioteca preciosos libros de arte, he dado un paseo matinal por la huerta, he respirado el aire tonificante de la colina, he tomado un café delicioso cerca de mediodía, he fumado varios cigarrillos tendido en una hamaca, me he zambullido en la piscina. Y ya siento caer sobre mí esa especie de ansiedad, de fastidio, el traje mojado del aburrimiento. ¿Qué añoro, en suma? No creo que el bullicio de la Place Falguière, ni mis dolencias, ni mis preocupaciones de oficina. *Busco quizás cierto riesgo, cierta incertidumbre, sin los que la vida me parece insulsa. Y aquello sólo pueden dármelo las grandes ciudades*. Porque mi espíritu necesita del movimiento, de la metamorfosis, para funcionar, no del tiempo detenido ni del espacio inerte. Puedo sacar de mí muchas cosas, pero siempre gracias a la presión exterior, que aquí no existe. Aquí sopla un aire virginal, arcádico, que me condena a la contemplación, a una especie de sabiduría silenciosa[133].

Si en un principio Ribeyro siente la necesidad de encontrar ese Edén que está en la naturaleza, sin embargo en un segundo momento el recuerdo de la ciudad como espacio del "riesgo y la incertidumbre" ejerce sobre su ánimo una poderosa atracción. Esta paradoja se evidencia no sólo en su actitud vital sino también en algunos cuentos: por ejemplo, en "*Terra incognita*" Álvaro Peñaflor siente el "llamado de la ciudad"[134], mientras

---

[132] *La tentación del fracaso, III...*, ed. cit., pág. 131.

[133] *La tentación del fracaso, II...*, ed. cit., pág. 211. El subrayado es nuestro.

[134] Ribeyro escribe sobre "el llamado de la ciudad" en su *Diario* –motivo que queda plasmado en su literatura a través del personaje de "*Terra incognita*"–: "Releo mis diarios viejos [...] arreglo maquinalmente una hilera de mi biblioteca o me extiendo en el diván a pensar en nada, hasta que al fin, sí, cuando atardece, escucho en mí, como tantas otras veces, *el llamado de la ciudad*. Lo escucho y lo obedezco. [...] Caminata sin destino...". *Ibidem*, págs. 196-197. El subrayado es nuestro.

que en el relato titulado "La casa en la playa" los protagonistas sienten resonar "el llamado del desierto" (pág. 656).

En definitiva, Ribeyro está expresando en los citados fragmentos un sentimiento similar al de Baudelaire, cuya "experiencia de la multitud comportaba los rastros 'de la iniquidad y de los miles de empellones' que padece el transeúnte en el hervidero de una ciudad, manteniendo tanto más despierta su consciencia del yo"[135]. En este sentido, la actitud de Ribeyro frente a la ciudad y la naturaleza es muy similar a la expresada por otro escritor del XIX, Charles Dickens, cuando, estando de viaje, añoraba el ruido callejero, indispensable para su creación literaria:

> Es como si diesen algo a mi cerebro de lo cual no puede éste pasarse, si ha de trabajar. Una semana, quince días, sí que soy capaz de escribir maravillosamente en un lugar apartado; basta luego con un día en Londres para remontarme otra vez... Pero son enormes el esfuerzo y el trabajo de escribir a diario sin esa linterna mágica... Mis figuras parece que quisieran quedarse quietas, si no tienen a su alrededor una multitud[136].

En Ribeyro, la experiencia del *flâneur* como actitud vital tiene dos dimensiones. La primera de ellas ya la hemos esbozado, y corresponde a la imagen arquetípica de Baudelaire: la del paseante que vive la experiencia de la soledad en medio de la multitud y que recorre la ciudad sin ir a ninguna parte y a solas con su conciencia. Pero en un segundo momento, y como nueva dimensión de esta figura, encontramos desde el origen, ya en Baudelaire, al *flâneur* que desde su soledad se lanza a un naufragio callejero que delata, en el gusto por lo imprevisto, un anhelado contacto con el desconocido: *"Ce que les hommes noment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe"*[137].

El encuentro fortuito del *flâneur* que entrega su alma "al desconocido que pasa" sigue siendo azaroso en las caminatas sin destino de Ribeyro y de sus personajes. Ahora bien, azaroso pero deseado, en ocasiones meditado como única finalidad del callejeo. Así lo asevera Ribeyro en los siguientes fragmentos del *Diario*. En el primero de ellos escribe sobre uno de sus paseos sin rumbo por París:

---

[135] Walter Benjamin, "El 'flâneur'", *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, ed. cit., pág. 77.

[136] Cit. en Walter Benjamin, *ibidem*, pág. 65.

[137] Charles Baudelaire, "Les foules", *Pequeños poemas en prosa*, ed. cit., pág. 103.

> Andaba a la caza de un amigo, harto de haber pasado todo el día solo y sabiendo que si esta situación se prolongaba iba a terminar durmiendo como un cerdo, emborrachándome como un soldado o hinchándome de quimeras como un loco. Tenía la certeza de que me bastaría encontrar a una sola persona dispuesta a acompañarme para poner un poco de orden en mi vida interior y para regular mis actos sociales de acuerdo a la cortesía y –tal vez– a la hipocresía[138].

"Buscar era mi signo –escribió también Julio Cortázar–, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas"[139]. En estas palabras, Cortázar sintetizó a la perfección esta segunda dimensión del *flâneur*, a la vez "matador de brújulas" y buscador de lo desconocido, como objetivos comunes del vagabundeo solitario. Una vivencia que el mismo Ribeyro pudo experimentar en las distintas ciudades europeas que recorrió, como ahora Berlín:

> A las diez de la noche sentí algo así como la proximidad de la locura. Nadie con quien conversar. Vertiginosa salida hacia los bares. Reflexiones sobre la soledad. ¿Qué hacía yo caminando por las calles de Berlín? En una esquina me aposté en un mostrador para beber una cerveza. Mi expresión debía ser tan atormentada que un hombre que bebía a mi lado [...] me comenzó a hablar, incluso me dio consejos, me entretuvo. Era un obrero. Lo dejé hacer. A la media hora, con el esfuerzo que había hecho para comprenderlo, mi intranquilidad había desaparecido. *Salí reconfortado por este pequeño, incompleto pero invalorable contacto humano*[140].

La figura de este paseante solitario, que en el callejeo pretende liberarse de su soledad, aparece como configuración literaria en algunos personajes de los cuentos de Ribeyro. Incluso tiene su pequeño lugar en *Crónica de San Gabriel*, cuando Lucho –protagonista de la novela– se lanza por Trujillo a "vagar por las calles, a la caza del olor citadino"[141]. La reformulación de la figura del *flâneur* en dos de los relatos de Ribeyro tiene el perfil de esta segunda dimensión, definida en las palabras de Cortázar y experimentada por Ribeyro como vivencia personal. Es más, como ya hemos apuntado, incluso en Baudelaire se encuentra el germen de esta configuración, puesto que en su poesía el *flâneur* se pierde por las calles sin destino previsto ni objetivo prefijado, no existe en él consciencia de

---

138 *La tentación del fracaso, I...*, ed. cit., pág. 145.

139 Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 1996, pág. 26.

140 *La tentación del fracaso, I*, ed. cit., págs. 197-198. El subrayado es nuestro.

141 Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel*, Barcelona, Tusquets, 1991, pág. 16.

búsqueda alguna, pero sí puede adivinarse, en el gusto por lo imprevisto y la "entrega del alma al desconocido que pasa" ("Les foules"), un movimiento inconsciente desde el placer de la soledad en la multitud hacia el alivio de esa soledad en la propia multitud. Rasgo que ya prefiguraba Poe en ese personaje original que "se niega a estar solo" y que el escritor definió como "el hombre de la multitud"[142].

Esta segunda vertiente del *flâneur* aparece como doble creación en la literatura de Ribeyro: la autobiográfica del escritor paseante que se escribe a sí mismo como personaje de su *Diario*, y la del personaje ficticio que en algunos de los cuentos adopta este perfil con reminiscencias del *flâneur*. Desde este punto de vista, Ribeyro proyecta esta figura en las "máscaras" de algunos de sus personajes limeños. Para ello necesitaba un escenario propicio, y la Lima que retrata –la "modernizada" durante los años 40 y 50– había adquirido ya una configuración adecuada para la aparición de esta figura, es decir, había asimilado en su fisonomía la inédita imagen de la muchedumbre que impuso la desconcertante mutación urbana[143].

Como plantea Jorge J. Monteleone, "la mirada y la experiencia del *flâneur* son resultado de la sociedad industrial, o, al menos, parte del imaginario de una sociedad industrial en expansión"[144]. Este perfil encajaba a la perfección en la ficción narrativa de Ribeyro, y concretamente es en los cuentos titulados "Una aventura nocturna" y "*Terra incognita*" donde podemos distinguir a ese peculiar *flâneur* limeño, cuyo viaje por las calles adquiere el sentido explícito de una búsqueda y una entrega: la del alma solitaria al desconocido finalmente hallado.

En el capítulo sobre la "Lima invisible", ya apuntábamos el significado del callejeo de Arístides –protagonista de "Una aventura nocturna"– como un intento desesperado por escapar de los espacios de su profunda soledad. Definido como "un hombre 'excluido del festín de la vida'", "sin relaciones y sin recuerdos" (pág. 182), Arístides frecuentaba con asiduidad y monotonía los cines y los parques, espacios ideales para la consecución de su objetivo, en los que experimentaba, en medio del gentío, esa sensación baudeleriana de sentirse, a un mismo tiempo, solo y acompañado:

---

[142] Edgar Allan Poe, "El hombre de la multitud", en *op. cit.*, pág. 261.

[143] Julio Ortega describe la emergencia de la muchedumbre limeña a consecuencia de la inmigración provinciana, como protagonista necesaria de la transformación urbana: "A nuestra muchedumbre le falta ser dueña total de esta tierra: ha empezado a serlo, y lo será. Lo será cuando Lima misma, gracias a estos invasores, gane al espacio abierto su certeza comunitaria". En su libro *La cultura peruana, experiencia y conciencia*, México, F.C.E., 1978, pág. 56.

[144] Jorge J. Monteleone, art. cit., pág. 79.

> En las salas de los cines, al abrigo de la luz, *se sentía escondido y al mismo tiempo acompañado* por la legión de sombras que reían o lagrimeaban a su alrededor. En los parques podía entablar conversación con los ancianos, con los tullidos o con los pordioseros y sentirse así partícipe de una inmensa familia de gentes que, como él, llevaban en la solapa la insignia invisible de la soledad. (pág. 182)[145]

La gran ciudad adopta desde esta perspectiva las palabras con que Blas Matamoro la define a propósito de Walter Benjamin y la figura del *flâneur*: "Patria de los exiliados, consuelo de los solitarios, la gran ciudad se abre al *flâneur*, al paseante que se extravía por sus calles como si estuvieran propuestas por el azar, cuando responden a un riguroso ordenamiento"[146]. Y la multitud que la habita, como escribe Benjamin, "no es sólo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El 'flâneur' es un abandonado en la multitud"[147].

Arístides es uno de esos exiliados que busca un narcótico para su soledad en la gran ciudad, y una noche decide "desertar de sus lugares preferidos" y lanzarse a la aventura de la ciudad desconocida. En este momento adopta el perfil del *flâneur*, pero con rasgos específicamente ribeyrianos, no sólo por la búsqueda confesada del anhelado "contacto humano", sino porque esa ciudad desconocida es la formada por "barrios apenas nacidos a la vida", característicos del acelerado proceso modernizador que avanza a pasos agigantados sobre la Lima antigua:

> Se echó a *caminar sin rumbo por las calles* de Miraflores. Recorrió toda la avenida Pardo, llegó al malecón, siguió por la costanera, contorneó el cuartel San Martín, por calles cada vez más solitarias, por barrios apenas nacidos a la vida y que no habían visto tal vez ni siquiera un solo entierro. Pasó por una iglesia, por un cine en construcción, volvió a pasar por la iglesia y finalmente se extravió. Poco después de media noche erraba por una urbanización desconocida donde comenzaban a levantarse los primeros edificios de departamentos del balneario. (pág. 182)[148]

---

[145] El subrayado es nuestro. Nótese que la muchedumbre aparece calificada como "legión de sombras", remitiendo tanto a la pérdida del aura del ser humano que se multiplica repitiendo lo idéntico, como a la incomunicación del personaje en medio de esa muchedumbre no de personas sino de sombras.

[146] Blas Matamoro, "Discurso interrumpido sobre Walter Benjamin", cit., pág. 34.

[147] Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, ed. cit., pág. 71.

[148] El subrayado es nuestro.

En este fragmento Arístides adquiere una de las características del *flâneur* en la poesía de Jorge Luis Borges[149] –ejemplo privilegiado del *flâneur* latinoamericano– puesto que, como el Buenos Aires del escritor argentino, y a diferencia del París de Baudelaire, aparece una Lima desprovista no sólo de muchedumbre sino prácticamente de toda presencia humana. Parece que el personaje cumple tan sólo con ese segundo movimiento del *flâneur* baudeleriano que se distancia hacia los espacios vacíos de "calles cada vez más solitarias" y silenciosas. Pero en su caso, este distanciamiento no obedece a una aspiración a la soledad para recuperar el yo enajenado en la muchedumbre. No experimenta el "shock traumático" con la multitud amorfa de la que pretende alejarse sino que, como reformulación ribeyriana del *flâneur*, el paseo hacia el horizonte desconocido de la periferia urbana obedece a una voluntad desesperada de romper con la monotonía de esos lugares –cines y parques–, que a sus cuarenta años en algún momento habían aliviado pero nunca solucionado su arraigada soledad. Ribeyro destaca, realzando la cualidad simbólica de los espacios, esa función del paisaje nuevo que significa la promesa de un futuro mejor, una esperanza para el personaje:

> Los inmuebles modernos dormían un sueño profundo y sin historia. Arístides tuvo la sensación de estar hollando tierra virgen, de vestirse de un paisaje nuevo que tocaba su corazón y lo retocaba de un ardor invencible. (pág. 183)

Mediante esta instrumentalización del espacio, Ribeyro consigue agudizar la crítica tácita al equívoco proceso modernizador, pues en la caída final del personaje burlado se desvanece ese "ardor invencible" que emanaba de "un paisaje nuevo" pero mal cimentado.

Volviendo al tema que nos ocupa, el callejeo de este *flâneur* que se extravía por las afueras de la gran ciudad para desembocar en ese barrio que califica de "un poco triste" (pág. 184), nos recuerda aquellos paseos errantes por las "soledades contiguas a los arrabales" del París de Victor Hugo; "los paseos sin objetivo, en apariencia, del soñador por estos lugares de poco atractivo y designados siempre por el transeúnte con el epíteto de *tristes*"[150]. En estas palabras, la experiencia del *flâneur* descrita por Victor Hugo nos sirve como exacta definición del protagonista que aparece en "Una aventura nocturna". Como hemos podido comprobar en los distintos fragmentos del *Diario*, Ribeyro fue un *flâneur* en la capital fran-

---

[149] Para una caracterización del *flâneur* en Borges puede verse: Sylvia Molloy, "*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", en Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, págs. 487-496.

[150] Victor Hugo, *Los Miserables*, ed. cit., pág. 534. El subrayado es nuestro.

cesa y, sin duda, frecuentó en su errancia aquellos "limbos de París"[151] que describió el romántico francés; de hecho, su lugar de residencia fue durante muchos años aquel barrio de inmigrantes de la Place Falguière que aparece como escenario de algunos de sus relatos. Del mismo modo, Arístides experimenta en Lima la *flânerie* que su creador conoció en París y, en ese viaje hacia los limbos de Lima, Ribeyro pone en el centro de la escena el cambio imparable y constante de una ciudad que aboca al personaje a un naufragio perpetuo.

La reformulación del *flâneur*, cuyo objetivo principal es la búsqueda del desconocido que conceda una tregua a su soledad, enriquece el sentido de esta búsqueda en el cuento "*Terra incognita*". El viaje nocturno del doctor Álvaro Peñaflor por las calles de Lima no sólo está motivado por la necesidad de "contacto humano", sino que esta misma necesidad esconde una nueva búsqueda: la de la propia imagen oculta y desconocida hasta el momento. En palabras del narrador, el viaje del protagonista se convierte, de este modo, en una "excursión por los extramuros de la serenidad" (pág. 412). En este sentido, los espacios desempeñan el papel principal, puesto que, al igual que Álvaro Peñaflor se desconoce a sí mismo, desconoce también la ciudad en que vive, y el proceso de reconocimiento de sus calles, parques, barrios, etc., implica un reconocimiento introspectivo –meramente sugerido– de la propia personalidad, apuntando finalmente hacia una reprimida homosexualidad. La coincidencia de este reconocimiento, a la vez íntimo y externo, recorre el cuento desde los primeros párrafos, cuando, tras contemplar por los ventanales la ciudad, el doctor siente que "una voz lo llamaba":

> Habituado a los análisis finos escrutó nuevamente por la ventana y se escrutó a sí mismo y terminó por descubrir que la voz no estaba fuera sino dentro de él. Y esa voz le decía: sal, conoce tu ciudad, vive. (pág. 409)

Sin su familia, Álvaro Peñaflor experimenta por primera vez en su vida la soledad real, "porque ninguna voz respondía a la suya ni ningún ser refractaba su existencia" (pág. 409). Obedeciendo al "llamado de la ciudad"[152], o al "llamado de la noche"[153], decide salir a recorrer ese espa-

---

[151] *Ibidem*, pág. 535.

[152] *La tentación del fracaso, II...*, ed. cit., pág. 197.

[153] En la "prosa 67", Ribeyro narra esta misma experiencia como vivencia propia: "Cuantas veces en mi cuarto, estando ocupado en alguna lectura, he sentido penetrar por las ventanas, por las rendijas de la puerta, *el llamado de la noche*. Ponerse el abrigo y comenzar a caminar. Pequeñas luces, cielos opacos o estrellados [...] Estaciones en los bares, sin precipitación, bebiendo a pausa un trago fino, mirando, pensando, sintiendo operarse la transfiguración... De pronto ya somos otro: una de nuestras cien personalidades muertas o rechazadas nos ocupa". *Prosas apátridas*, ed. cit., pág. 71. El subrayado es nuestro.

cio enigmático y en el momento en que se encuentra ante el volante de su coche reconoce que

> de su ciudad natal no sabía casi nada, aparte de los caminos que siempre había seguido para ir a la universidad, a la biblioteca nacional [...]. Por eso, al poner el carro en marcha, se dio cuenta que sus manos temblaban, que este viaje era realmente una exploración de lo desconocido, la *terra incognita.* (pág. 410)

En su recorrido azaroso y solitario por las calles, el personaje adquiere rasgos de *flâneur*, si bien puede hablarse en este caso de una nueva reformulación añadida y acorde con los nuevos tiempos, pues en este caso el *flâneur* no recorre la ciudad como paseante sino como conductor, lo cual no ensordece esos ecos de la *flânerie* que se sienten con especial intensidad en los siguientes fragmentos:

> Vagó y divagó por urbanizaciones recientes, florecientes, cuyo lenguaje trató en vano de descifrar y que no le dijo nada. (pág. 410)

> En lugar de enrumbar a su casa recorrió en su automóvil la avenida principal observando sus calzadas, por donde derivaban retardados paseantes, cafés nuevos que iban cerrando, árboles que se mecían en la noche límpida, hasta que llegó al parquecito Salazar. (pág. 411)

> Conducía distraído, extraviado, por calles arboladas y lóbregas... (pág. 412)

Como hemos venido remarcando, Ribeyro modela en este cuento el perfil del paseante solitario que recorre la ciudad, e intensifica el sentido del extravío aventurado por las calles mediante la embriaguez cada vez más notable del protagonista. Éste va interrumpiendo su recorrido por distintos bares escogidos también al azar de su paseo en automóvil, como el *flâneur* que detiene su paso cuando algo o alguien llama de improviso su atención:

> El claxon de una camioneta que estuvo a punto de embestirlo lo sacó de sus meditaciones. Acababa de atravesar un puente sobre la Vía Expresa, el vino astringente le había dejado la garganta seca, ese barrio aún animado debía ser Surquillo, distinguió la enseña luminosa del bar El Triunfo, decían que era un antro de trancas y de grescas [...] su auto estaba ya detenido frente al establecimiento y con paso resuelto caminaba hacia la puerta batiente. (pág. 412)

La muchedumbre aparece en uno de esos bares, pero el doctor de algún modo la esquiva, e involuntariamente se extravía, en su búsqueda de lo no dicho, hacia esa periferia urbana que hemos denominado, tomando el término de Victor Hugo, "los limbos de la ciudad":

> Anduvo tambaleándose por la acera, su auto debía estar en algún lugar, avanzó una centena de metros, llegó a una esquina, otro bar abría su enorme portón, mesitas de mármol acogían a una población chillona que hacía desaforados gestos con los brazos. No tuvo ánimo de entrar allí y prosiguió su camino, *seguía buscando*[154], pero no era la buena senda, desapareció el asfalto, los faroles se hicieron raros, perros veloces cruzaron la pista, escuchó correr el agua de una acequia, olía a matorral, un animal alado le rozó el cabello. Estaba en el reino de las sombras. Allí debían reposar los dioses vencidos, los héroes occisos de la *Ilíada*. (pág. 413)

En su andar errante, el personaje se pierde, nuevamente, por los extramuros de la ciudad, esa zona que Victor Hugo consideraba particularmente útil para el paseo del filósofo y que aparece descrita en un fragmento de *Los miserables*: "Fin de los árboles, principio de los tejados, fin de la hierba, principio del empedrado, fin de los surcos, principio de las tiendas, fin de los baches, principio de las pasiones, fin del murmullo divino [zona de "los dioses vencidos"] y principio del rumor humano"[155]. Este viaje hacia el vacío de la ciudad, que finalmente se desvanece en su fusión con la naturaleza, es también un viaje hacia el vacío interior del personaje[156], que ha fracasado en cada intento de establecer un "contacto humano". Como ya hemos apuntado, los espacios cumplen de este modo una función determinante, en tanto que sugieren el significado del viaje interior del personaje. Constituyen, pues, la concepción urbana de Ribeyro: "la ciudad como estado de ánimo", siempre sugerida o simplemente señalada en conjunción indisoluble con el personaje que la habita.

El cuento termina sobre la imagen de la "ciudad extinguida" (pág. 417). En la casa, el naufragio callejero del protagonista ha llegado a su fin, ahora bien, la efigie que adivinaba en su interior "ya no era la misma" (pág. 417). Como el viaje protagonizado por Lucho en *Crónica de San Gabriel*, una vez más la ficción se cierra con la vuelta al punto de origen, pero en su transcurso una identidad ha cambiado esencialmente.

---

[154] El subrayado es nuestro.

[155] *Los Miserables*, ed. cit., pág. 534.

[156] En el apartado "El hombre quebrado en los limbos de la ciudad. Primera pregunta" –capítulo "La dialéctica del viaje"– analizamos el movimiento centrífugo del personaje hacia la periferia de la ciudad, como movimiento introspectivo que genera diversas reflexiones.

De forma inesperada, esa imagen del *flâneur* como náufrago que se extravía por las calles y que siente la ciudad como un desierto de incomunicación, la encontramos enunciada explícitamente en la siguiente caracterización del personaje: "Era el sediento perdido en el desierto, el náufrago aterrado buscando entre las brumas la costa de la isla de Circe" (pág. 412). Haciéndose eco del *Ulises* de Joyce, Ribeyro crea otro náufrago urbano que busca en las calles de la ciudad el sentido paradisíaco de la isla hallada por el héroe de Homero. La sed en el desierto remite al sentido de la búsqueda en el seno de la ciudad, y parece interesante recordar aquel fragmento de *El robinson urbano* de Antonio Muñoz Molina, en el que el escritor granadino se remonta al origen del "naufragio callejero" como búsqueda de la isla metafórica en las calles de la gran ciudad: "Tuvo que venir Joyce [...] para dar forma definitiva al laberinto y al perfil del Robinson urbano. Ulises, primer náufrago y peregrino del que tenemos memoria, no busca ya su Ítaca imposible en las islas del Mediterráneo –despojadas de todo misterio o aventura por los cruceros turísticos– sino en las calles tristes de Dublín"[157].

El *flâneur* de Ribeyro también busca su Ítaca personal en el laberinto de la ciudad y, en cada paso de ese camino que conduce a la isla indescifrable, recoge las pistas que dibujan ese trayecto, a veces sinuoso, otras sencillo; un sendero que es la vida misma. Ese camino, en Ribeyro, es la literatura, y su sentido completo lo reservamos para el capítulo final. Adelantamos, no obstante, el siguiente fragmento donde el escritor limeño se refiere a ese camino literario que no es sino su propio camino vital:

> La pieza silenciosa. Uno que otro carro se desliza por la calzada húmeda. El barrio duerme pero mi gato y yo velamos, nos resistimos a dar por concluida la jornada, sin haber hecho nada, al menos yo, que la justifique [...]. Quizá por eso escribo páginas como ésta, para dejar señales, pequeñas trazas de días que no merecerían figurar en la memoria de nadie. En cada una de las letras que escribo está enhebrado el tiempo, mi tiempo, la trama de mi vida que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra[158].

Como *flâneur*, Ribeyro halla en el laberinto de las calles "el dibujo en la alfombra", indescifrable pero vital. Y lanza a sus personajes a esa misma búsqueda que, como escéptico, nunca resuelve definitivamente. Desde este punto de vista, el *flâneur* es una pieza esencial en este "teatro urbano" que pone en escena el universo narrativo ribeyriano. Partiendo de este "teatro urbano" pueden entenderse aquellos cuentos que, sin trans-

---

[157] Antonio Muñoz Molina, *El robinson urbano*, ed. cit., pág. 14.
[158] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed. cit., pág. 118.

currir en la ciudad, sin embargo encuentran su explicación esencial en la peculiar visión urbana del escritor, en conjunción con esa fusión declarada de vida y literatura, que desde nuestra perspectiva completa su sentido en "Silvio en el Rosedal". Reservamos para ese capítulo el enigma del "dibujo en la alfombra", el secreto del pretendido mensaje –azaroso o prefijado– diseñado en el Rosedal.

3. LA CIUDAD EUROPEA: REENCUENTRO Y DESMITIFICACIÓN

No hallarás nuevas tierras, no hallarás otros mares
Tras ti irá la ciudad. Y por las mismas
calles vagarás. Y en los mismos barrios envejecerás
y canas te saldrán en estas mismas casas
Siempre arribarás a esta ciudad…

Kavafis

Esta cita inicial del poeta alejandrino viene motivada por la necesidad de analizar cómo la mirada urbana de Ribeyro, trasladada ahora al ámbito europeo, está marcada invariablemente por esa actitud de rechazo a la ciudad arrebatada por el progreso industrial, en contraposición con la creciente atracción que une al escritor con la ciudad antigua siempre descubierta. Análisis que nos permitirá plantear esta narrativa sobre la ciudad europea como *reencuentro* con la Lima que desde Europa evocaba en su escritura.

Como sabemos, Ribeyro se trasladó a París en los años cincuenta, donde residió desde 1960. Allí, en la capital francesa, escribió gran parte de su obra, dedicada en general a la pintura de un panorama social de su Lima natal, como punto de enfoque para el análisis de los problemas que durante aquellos años incrementaban las causas del subdesarrollo en el Perú. Pero la experiencia del escritor peruano en Europa, incluidos los consecuentes conflictos de identidad cultural y desarraigo, no se quedó en el anonimato, y fructificó en la colección de cuentos titulada *Los cautivos* y en algunos relatos incluidos en otras colecciones, como prueba de la persistente presión que los dilemas del exilio y la marginalidad europea ejercían sobre el escritor. En este sentido, es interesante comprobar en el "Primer diario parisino" del *Diario personal*, ese sentimiento de soledad que invade al escritor en la capital francesa –a la que define como "gran escuela de soledad"[1]–, que sin duda es el sedimento autobiográfico, en

[1] Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso I. Diario Personal 1950-1960*, Lima, Jaime Campodónico, 1992, pág. 70.

ocasiones muy tamizado, del que se alimentan estos cuentos, y que incide en la proyección de la ciudad como desierto de la multitud, tal y como apuntábamos en el capítulo precedente. El 10 de septiembre de 1953, Ribeyro reflexiona sobre "la soledad que se siente en los cafés atestados, las calles populosas o los salones de clase. Estoy rodeado de gente, pero continúo aislado y hermético, cargándome de una energía que no tiene aplicación ni derivativo"[2]. En el "Diario madrileño" el escritor manifiesta su sentimiento de desarraigo en la capital europea, y reaparece el concepto de *desclasamiento* como idea central de su narrativa:

> Sólo podría tocar un tema colectivo a través de una figura individual si yo me considerara un arquetipo de la clase burguesa. Pero mi experiencia europea me ha desarraigado y me ha dejado en la situación flotante del estudiante becado o pobre, sin una ubicación social precisa. En París he alternado la época del señorito con la del obrero. Hay una contradicción insalvable que no sé cómo solucionar[3].

En cualquier caso, su alejamiento del Perú no supuso un olvido de su ciudad natal como referencia principal de sus relatos; antes bien contribuyó a acentuar esa visión crítica a la que Ribeyro se refiere en numerosas ocasiones. Sin duda, la creación de la ciudad en su literatura se enriquece cuando pasa a formar parte del gran grupo de escritores que había hecho de París "la capital de la literatura peruana"[4], pues, como ratifica en la cita precedente, esta experiencia intensifica esa situación de desadaptado propia del artista, y en tanto que el viaje siempre supone una vivencia muy enriquecedora:

> Todo verdadero artista es por principio un desadaptado, que vive en conflicto con su medio nativo y trata de escapar de él por el medio más expeditivo que es el viaje o, como ahora se dice con pompa, el exilio voluntario. Pero al mismo tiempo el viaje, a menos de ser uno impermeable a todo estímulo, enriquece nuestra experiencia del mundo, de los hombres, de la cultura, abre nuevas pers-

---

[2] *Ibidem*, págs. 35–36.

[3] *Ibidem*, pág. 68.

[4] Recordemos las palabras de Ventura García Calderón sobre la predilección de los peruanos por París: "No bastaría un libro entero para narrar la historia anecdótica de los peruanos en París, nos alucina esta ciudad del placer y del júbilo, nos aprieta el corazón tal o cual cicatería del francés mediano, empezamos ingenuamente a considerarnos mejores que los otros, los que no pudieron pasar el charco. Una vanidad muy disculpable, la nuestra, nos lleva a imaginarnos que estamos ya incorporados a la existencia trascendente de la Ciudad única". *Vale un Perú*, París, Desclée, 1939, pág. 60.

> pectivas creadoras y sobre todo otorga una mayor libertad, ilusoria o real, que a la postre influye positivamente sobre lo creado[5].

En los cuentos que transcurren en ciudades europeas, Ribeyro, como extranjero que integra en su literatura las realidades inéditas que le rodean, escenifica el nuevo "teatro urbano" europeo con personajes foráneos que conforman el mundo pequeño burgués o proletario del trabajo, que habitan en pensiones viejas, hoteluchos o casas de ambiente oscuro y triste, donde se relacionan con otros seres también marginados de la sociedad europea. Estos vínculos ponen al descubierto la alienación, la incomunicación, el anonimato, en definitiva la deshumanización de los habitantes de la ciudad moderna, presentada como resumidero de iniquidades. Y, al igual que hiciera Charles Chaplin en el cine, Ribeyro descubre en la ciudad europea "los tipos de humor abortado, todas esas cosas que se debaten en la grisura de una gran ciudad"[6] y que ostentan tipos azorados y tímidos, a los que nunca favorecen las circunstancias. En resumen, nos presenta la ciudad habitada por seres humanos que se adhieren a ese "teatro urbano" de la modernidad, entendida desde un punto de vista universal, y que son claros exponentes de la definición que Marshall Berman ofrece sobre el "ser moderno"; claro está, en su primera parte, ya que la segunda supone una voluntad de enfrentamiento contra el orden establecido que, como puede apreciarse en los capítulos precedentes, escasea en esta narrativa, con excepciones tan notorias como "Al pie del acantilado" o "El chaco":

> Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar el mundo y hacerlo nuestro[7].

La función del exilio, sin duda, confiere a la narrativa de Ribeyro esa dimensión universal que hemos señalado en el capítulo sobre "la función textual de la Lima imaginaria", puesto que le permite trascender el marco de referencia nacional y ofrecer una perspectiva literaria de la ciudad

---

[5] Julio Ramón Ribeyro, en Wolfgang A. Luchting, *Escritores peruanos. Qué piensan. Qué dicen*, Lima, Ecoma, 1977, págs. 54-55.

[6] Ramón Gómez de la Serna, "Charlotismo", en *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1947, (págs. 257-268), pág. 258.

[7] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pág. XI.

desde un punto de vista general. En el capítulo que ahora nos ocupa, el estudio de la aplicación en la urbe europea de los mismos conceptos utilizados para la creación literaria de la ciudad americana ratifica esta propensión universalizadora de los cuentos de Ribeyro, puesto que dichos conceptos se enarbolan sobre una base común en los esquemas de aprehensión de la ciudad moderna.

Obviamente, la experiencia de estos extranjeros, lejos de servir al escritor para una reelaboración del mito europeo, es utilizada por Ribeyro como fondo temático básico para la creación de mecanismos de desmitificación de la ciudad europea. El choque del ideal con la realidad vuelve a reaparecer como centro temático de este proceso, tal y como lo manifiesta el mismo Ribeyro en la "prosa 144":

> Nunca podremos saber cómo veíamos la ciudad soñada a la cual alguna vez llegamos. ¿Cómo era el París que yo imaginaba de adolescente? De él existió seguramente alguna plancha, pero mi experiencia de la ciudad la veló por completo[8].

A continuación analizamos cada uno de los mecanismos de desmitificación aplicados en esta narrativa como eslabones esenciales para la vertebración de un eje de coherencia en la construcción de la poética sobre la ciudad en Ribeyro, que se sustenta en la noción de *reencuentro* entendido como proyección de los mismos conceptos explicativos de la narrativa urbana limeña –"teatro urbano" de personajes desarraigados y "escenario urbano" impersonal y alienante– en los cuentos que transcurren en la ciudad europea.

Un refugio para "Los cautivos": las islas urbanas del pasado

Al analizar los mecanismos que genera el espacio imaginario –entendido como referente espacial no descrito– en los cuentos que transcurren

[8] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas (completas)*, Barcelona, Tusquets, 1986, págs. 140-141. También Sebastián Salazar Bondy enfatiza, de manera especial, esta misma desmitificación del sueño parisino en *Pobre gente de París*. El escritor sitúa esta idea como eje de su historia desde el primer capítulo: "aún no podía decir que la ciudad tantas veces soñada me hubiera deparado alguna satisfacción. [...] Sabía que esto no era el paraíso prometido. [...] Esa noche, ante el espejo, consulté sobre mi desengaño...". Lima, Mejía Baca, 1958, págs. 9-12.

en Lima, recordamos que dos de ellos –planteados originalmente por Juana Martínez– consistían, el primero en manifestar la pérdida del carácter distintivo de la ciudad, que por ello no necesita describirse dado que su unidimensionalidad la hace asimilable a cualquier otra gran metrópolis modernizada; y el segundo consistía en expresar el rechazo hacia esa descompasada modernización, para lo cual realizábamos un recorrido por los escasos pasajes descriptivos que reforzaban el significado implícito en la ausencia casi sistemática de escenarios urbanos descritos.

Llegados a este punto, el análisis de los cuentos que transcurren en ciudades europeas supone, en primer lugar, la comprobación de que la pérdida del encanto urbano es una constante en la escritura ribeyriana de la ciudad moderna; pérdida que Ribeyro trata de compensar mediante la búsqueda de la ciudad antigua y oculta. Este espacio legendario aparece como isla inmemorial que sobrevive en un mar pavorosamente desconocido: la ciudad industrial que continuamente lo somete a un acoso constante, como una indolente amenaza que muestra con descaro su irreverencia hacia el pasado. Ribeyro manifiesta de nuevo la repulsa hacia ese tipo de modernización que impone la mediocridad, la superficialidad y la indiferencia y, en este sentido, la "narrativa europea" adquiere el valor de un *reencuentro* del espacio urbano de la modernidad universal. *Reencuentro* entendido como aplicación del mismo código de aprehensión del mundo para la escritura de la ciudad europea[9].

La comprobación de este *reencuentro* se evidencia en los siguientes fragmentos descriptivos, los cuales, si tenemos en cuenta que estos relatos europeos suponen una pequeña parte de la producción cuentística de Ribeyro, destacan por una presencia más notoria que en los cuentos limeños, y, en cualquier caso, funcionan como perfecta corroboración de las ideas allí apuntadas. Si en los relatos limeños planteábamos la utilización del espacio invisible como mecanismo para expresar el rechazo a la gran metrópolis moderna, en los cuentos europeos ese espacio se hace más visible ante los ojos del lector, como técnica narrativa de desmitificación.

En el cuento que da título a la colección –"Los cautivos", 1971–, en un primer momento el narrador nos presenta en primera persona el entorno urbano en el que se ubica el personaje desde un punto de vista aparentemente objetivo, apariencia que se difumina inmediatamente con el

[9] En palabras de Efraín Kristal, "los cuentos de ambiente europeo han sido criticados porque no presentan una realidad peruana concreta. Yo no criticaría esos relatos porque la manera en que el narrador aprehende su mundo es exactamente la misma con la que aprehende su mundo en los relatos de ambiente peruano y ella es una manifestación de la conciencia de un sector social peruano". "El narrador en la obra de Ribeyro", en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pág. 146.

paso del plano descriptivo a la consideración de las consecuencias negativas que tal entorno vivencial genera en el protagonista:

> Era lo último que podía esperar: vivir en esa pensión burguesa de las afueras de Frankfort, en ese barrio industrial rodeado de chimeneas, de tranvías y de gente atareada, madrugadora, eficiente, que ponía al descubierto con su ajetreo mi pereza y mi inutilidad. (pág. 282)

Seguidamente, Ribeyro pone al descubierto esa relación, que casi podríamos calificar como traumática, con la urbe industrializada:

> Nada es para mí más pavoroso que una fábrica. Yo las temo porque ellas me colman de ignorancia y de preguntas sin respuesta […] una fábrica es para mí el resultado de una infinidad de fábricas anteriores, cada herramienta de una herramienta precedente, quizás cada vez más pequeñas y simples, pero cuyo encadenamiento se remonta hasta los albores de la edad industrial, más allá aún, hasta el Renacimiento, y más lejos todavía, hasta la prehistoria, de modo que encontramos al final de esta pesquisa sólo una herramienta, no creada ni inventada, pero perfecta: la mano del hombre.
>
> Pero este hallazgo de la mano humana en el origen de todo el milagro industrial podía regocijar mi inteligencia pero no aplacaba mi aburrimiento ni mi agobio. Frankfort era en realidad una urbe demasiado organizada, capitalista y potente para mi gusto ancestral, catoniano, por la naturaleza. (pág. 283)

Si recordamos cuentos como "Los eucaliptos" o "La molicie", en ellos aparecían los signos de la naturaleza como símbolos de permanencia de un orden antiguo ideal, en el que el ser humano mantenía un estrecho vínculo con su entorno natural ("Los eucaliptos")[10], o bien como fuerza redentora que aniquila la corrupción de la industrialización desenfrenada ("La molicie"). Esta misma perspectiva reaparece en "Los cautivos", donde el protagonista de nuevo encuentra su refugio en la naturaleza. Pero ahora ésta no está representada por árboles ni tormentas, sino por los pájaros que habitan en el enorme "jardín encantado" (pág. 283) que, para su sorpresa, se encuentra en el interior de la pensión Hartman, cuyo propietario resulta ser un fascista alemán:

---

[10] Los eucaliptos talados también se *reencuentran* con el escritor en París, cuando presencia la desaparición de los olmos de la Place Falguière: "hábiles obreros municipales derribaban los árboles de la Place Falguière, lo único fresco, hermoso que quedaba en ella. De los nueve (olmos) han quedado cuatro. ¿Hasta cuándo?". En *La tentación del fracaso, III. Diario Personal 1975-1978*, Lima, Jaime Campodónico, 1995, pág. 132.

> Llegó a mí como un concierto de instrumentos extremadamente vivos y sutiles. ¿No era del más apartado boscaje que llegaba ese canto? ¿No era el rincón ameno que venía a mí a través de un trino, de un enjambre de trinos? ¿Era la voz de todas las aves del paraíso? (pág. 283)[11]

En este sentido, la noción de *reencuentro* se refuerza, en tanto que la mirada ribeyriana proyecta sobre la ciudad europea los mismos códigos que aplicara a la reescritura de "Lima la horrible". En la "Prosa 20" de *Prosas apátridas*, Ribeyro expresa, en tono irónico, uno de los sentidos de esta reiterada aparición de la naturaleza, como oposición al mundo artificioso de la ciudad:

> Habituados a la ciudad, ignoramos, hombres de esta época, todas las formas de la naturaleza. Somos incapaces de reconocer un árbol, una planta, una flor. Nuestros abuelos, por pobres que fuesen, tuvieron siempre un jardín o una huerta y aprendieron sin esfuerzo los nombres de la vegetación. Ahora, en departamentos u hoteles, no vemos sino flores pintadas, naturalezas muertas o esas raquíticas plantas de macetas que parecen sembradas por peluqueros[12].

La búsqueda constante de elementos de la naturaleza en el seno de la ciudad moderna completará su sentido en los cuentos de mitificación de la escritura ("La casa en la playa", "Silvio en el Rosedal", etc.), en los cuales los personajes huyen de la ciudad. Y aunque en ellos no se desvela el indescifrable acertijo sobre la existencia humana, sin embargo sí se propone una posible salida por las puertas del arte.

Si continuamos el recorrido por los fragmentos que en estos relatos corroboran esa peculiar relación entre el escritor y la ciudad moderna, en

---

[11] El argumento de este cuento se construye sobre una base autobiográfica, como podemos comprobar en el *Diario personal* del autor: "Conversación con el patrón de mi hotel. ¡Qué paradójica, qué insondable es la persona humana! Media hora de conversación sobre política me bastó para formarme de él la peor de las opiniones: fascista, militarista, admirador de Hitler, partidario de las dictaduras, de aquellos que prefieren la tiranía al desorden. Luego cambia de conversación y comienza a hablar de los pájaros. Resulta un erudito. Me enseña libros sobre la materia, hermosos libros con heliograbados en colores. Me conduce a su pajarera donde alberga centenares de pájaros de toda especie. Me los describe, se emociona al hablar, me doy cuenta de que vive sólo para los pájaros. Me ruega enviarle de Lima un papagayo y otras aves cuyas características me obliga a registrar en mi libreta. ¿Qué decir, en suma, de un nazi que colecciona pajaritos?". *La tentación del fracaso, I...*, págs. 200-201.

[12] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas (completas)*, (1975), Barcelona, Tusquets, 1986, pág. 31.

el cuento "Nada que hacer, monsieur Baruch" (1967) destaca la descripción de París que a continuación reproducimos. En ella el lector puede visualizar una ciudad aún más impersonal, que intensifica la alienación urbana, dado que se trata de una ciudad más desarrollada que Lima, que al fin y al cabo se encontraba en vías de modernización:

> Sólo una vez osó apartarse de su ruta para caer en una plaza horrible […] circunferencia de tierra, con árboles sucios, bancas rotas, perros libertinos, ancianos tullidos, rondas de argelinos sin trabajo y casas, santo Dios, casas chancrosas, sin alegría ni indulgencia, que se miraban aterradas, como si de pronto fueran a dar un grito y desaparecer en una explosión de vergüenza. (pág. 290)

O la brevísima descripción con la que Ribeyro nos presenta la ciudad de Varsovia en el cuento titulado "Bárbara" (1972):

> Fue en Varsovia, años después de la terminación de la guerra. De las ruinas los polacos habían sacado una capital nueva, fea más bien, plagada de edificios de cemento que un arquitecto calificaría tal vez de totalitarios. (pág. 270)

En contraste con este rechazo hacia la ciudad industrializada, en todos estos cuentos se evidencia la atracción por ese espacio antiguo siempre hallado por los personajes. Si en Lima reconocían a cada paso los desdibujados signos del pasado, ahora, en Europa, y concretamente en París, centran sus vivencias en el Barrio Latino, esa isla del tiempo que aparece con notable insistencia en todos los relatos parisinos. En el cuento titulado "La estación del diablo amarillo" (1960) el narrador protagonista expresa la acuciante atracción que ese espacio urbano ejerce sobre él:

> Cuando regresé a la estación el resto del equipo había partido al Barrio Latino […] Yo andaba lentamente, sin sentir dolor, sino más bien una inmensa desazón por tener que recluirme en la cama, lejos de las luces de la ciudad, de los animados bares, de la conversación de mis amigos. (pág. 301)

Este espacio aparece también descrito en el cuento "Papeles pintados" (1960), como laberinto de calles cuya salida parece proponerse como "un enigma, una sabiduría perdida" ("La juventud en la otra ribera", pág. 545), en la ciudad antigua[13]:

---

[13] Véase el apartado "París, ciudad enmascaraca (*la ciudad del enigma al espejismo*)".

> …ese intrincado barrio donde las calles, surgidas en una época en la que no existía aún la noción del urbanismo, eran un desafío al sentido de la orientación. Calles en apariencia paralelas empezaban a separarse y terminaban por conducir a puntos diametralmente opuestos, mientras que otras cuya contigüidad era inconcebible se cruzaban de súbito, se afrontaban para de nuevo evitarse o se fundían, perdiendo su nombre, en una nueva arteria. (pág. 317)

El conflicto planteado entre el escritor y la ciudad se configura por tanto como conflicto parcial, o mejor, ambivalente: si bien el autor demuestra su repulsa hacia la ciudad industrial, es evidente que, en la base de la persistente configuración literaria del espacio antiguo idealizado como mecanismo crítico, hay una clara conciencia de que la ciudad es su ámbito narrativo esencial. Y que, aunque en ocasiones se aleja nostálgicamente hacia el mundo de la naturaleza –tanto en su narrativa como en la vida misma–, su mirada literaria está siempre marcada por el fenómeno urbano[14]. Ninguna cita puede confirmar mejor esta apreciación como la que encontramos en el cuento "El carrusel" (1967), ya reproducida en el capítulo precedente como reelaboración de la *flânerie* literaria. En ella apreciamos ahora la fijación de los espacios antiguos, siempre descubiertos por los personajes ribeyrianos:

> Nada es más agradable que recorrer un poco a la aventura una ciudad que no conocemos, sin saber cuáles son sus calles céntricas, sus monumentos, sus costumbres. Todo para nosotros es una sorpresa. Fue así como descubrí que Frankfort tenía un río y un barrio viejo… (pág. 536)[15]

Como vemos, de nuevo Ribeyro vuelve a proyectar su mirada sobre los mismos elementos que hasta ahora hemos señalado como reiterativos de esta narrativa, generando en el lector una progresiva aclimatación a esas claves que el escritor disemina en su obra: el barrio viejo y la naturaleza (el río) en el seno de la ciudad. Ambos esconden el enigma, la sabiduría

---

[14] Esta idea se encuentra desarrollada en el apartado "Soñadores de refugios. Una perspectiva urbana".

[15] En *La tentación del fracaso, II,* Ribeyro nos da la clave para entender la atracción que sobre él ejerce la ciudad: "Busco quizás cierto riesgo, cierta incertidumbre, sin los que la vida me parece insulsa. Y aquello sólo pueden dármelo las grandes ciudades, porque mi espíritu necesita del movimiento, de la metamorfosis, para funcionar, no del tiempo detenido ni del espacio inerte". *Diario Personal, 1960-1974*, Lima, Jaime Campodónico, 1993, pág. 211.

enmascarada por la ciudad moderna, que persistirá en aflorar posteriormente, encontrando su salida definitiva en "Silvio en el Rosedal"[16].

En cualquier caso, en el siguiente fragmento del *Diario Personal* se observa la relevancia que adquiere la noción central de *reencuentro* con la ciudad transformada, tanto por la constatación del cambio imparable como por la reaparición del concepto de *ciudad invisible* del pasado, escondida por la superposición de imágenes sobre un mismo espacio, y sólo visible y recuperable por esa mirada nostálgica del escritor, capaz de revivirla a través de la escritura. De la ciudad sólo permanecerá lo que esa mirada recupere en la literatura. A este respecto, Ribeyro comparte con tantos otros escritores latinoamericanos de los cincuenta la concepción de que las ciudades existen en la medida en que son narradas: "los habitantes hacen y viven una ciudad –comenta Vivian Abenchuchan– pero sólo los escritores las dotan de una segunda realidad, una dimensión perdurable"[17].

Y aunque Ribeyro aceptó el reto de fundar la geografía literaria de la Lima moderna y explorar el terreno virgen de sus posibilidades narrativas, no deja al margen la ciudad europea, sobre la que, en cualquier caso, superpone la visión de la urbe en su continuo avance hacia lo gris:

> Pobre Place Falguière, nadie te reconocerá mañana, *lo único que quedará de ti será lo que yo puedo decir de ti*[18], tus nueve olmos reducidos a cenizas, tus casitas de dos pisos demolidas, tus cafés con terraza inexistentes, tus pequeños comercios convertidos en bancos y agencias de viajes, tu placita provinciana violada por tanta carrocería, tu antiguo vecindario suplantado por inmigrantes oscuros que deambulan en túnica como en plena floresta, tu viejo sabor de rincón arrabalero sepultado por edificios grises e inhumanos. Nada queda de ti, pequeña plaza. Día a día te vas hasta de

[16] El análisis de este cuento se encuentra en el apartado final: "Por los senderos del arte: la alegoría del mundo como escritura".

[17] Vivian Abenchuchan, "Fumador por vocación", *La Jornada Semanal*, México, 5 de mayo de 1996. En el cuento titulado "Los otros", de la colección *Relatos santacrucinos*, Ribeyro hace hincapié en esa superposición de tiempos como percepción subjetiva e interiorizada, que erige al escritor como único medio de perpetuación del pasado, pero que de cualquier forma, como ya planteaba en "El polvo del saber", es un depositario tan efímero como la vida misma: "Presente y pasado parecen confundirse en mí, al punto miro a mi alrededor turbado, como si de pronto fuesen a surgir de la sombra las sombras de los otros. Pero es sólo una ilusión. Los otros ya no están. Los otros se fueron definitivamente de aquí y de la memoria de todos salvo quizás de mi memoria y de las páginas de este relato, donde emprenderán tal vez una nueva vida, tan precaria como la primera, pues los libros y lo que ellos contienen, se irán también de aquí, como los *otros*" (pág. 749).

[18] El subrayado es nuestro.

> mi recuerdo. Cuando te quiera mirar no te veré, nadie te encontrará ni sabrá que exististe, mañana, en cualquier momento[19].

Y si continuamos repasando el *Diario*, constatamos la reiteración de este tema en su escritura, sobre el que pueden encontrarse continuas reflexiones que corroboran esa percepción desencantada de la ciudad modernizada. El reencuentro con aquellos "altivos edificios impersonales, iguales a los que había en cien ciudades del mundo", parecidos a "una especie de cuartel de concreto armado" ("Dirección equivocada", pág. 169), es evidente en la siguiente reflexión de Ribeyro, al observar, de nuevo, la Place Falguière:

> Así las cosas, los edificios que veo por el balcón, sobre la Place Falguière, van perdiendo a medida que los observo su naturalidad, su seguridad, su realidad para convertirse en objetos absurdos, inexplicables, altos cubos de concreto perforados por rectángulos luminosos, moles cuadriculadas divididas en pisos donde gente como yo está instalada en pequeños habitáculos y aislada de todo y de todos[20].

Sobre esta perspectiva Ribeyro profundiza en el relato titulado "La juventud en la otra ribera", donde el espejismo urbano impone sus leyes en un proceso rotundo de desmitificación de la ciudad mítica por excelencia, París. A su análisis dedicamos las siguientes páginas.

PARÍS, CIUDAD ENMASCARADA
(LA CIUDAD DEL ENIGMA AL ESPEJISMO)

–¡La luna! -–¿A ver? – Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...?
–Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?

Juan Ramón Jiménez

El afán desmitificador de la capital europea encuentra su mejor medio de expresión en la representación del mundo simulador e hipócri-

---

[19] *La tentación del fracaso, II. Diario personal 1960-1974*, ed. cit., págs. 139-140.
[20] *La tentación del fracaso, III. Diario Personal, 1975-1978*, ed. cit., pág. 153.

ta en el que se mueven los personajes del cuento "La juventud en la otra ribera" (1969). El motivo de la "aventura tardía" es protagonizado por un profesor peruano, Plácido Huamán, que viaja a Europa para participar en un Congreso en Ginebra. Ante tal oportunidad decide hacer realidad el sueño de toda su vida, conocer París. La ciudad idealizada se revela, finalmente, como un mundo de malintencionadas simulaciones, que le enredan en una falsa aventura amorosa con una joven de la no menos simulada bohemia parisina, y que finaliza con el robo y el asesinato.

"La juventud en la otra ribera" es la apasionante historia de un personaje que se desvincula totalmente de tantos seres frustrados que pueblan las páginas ribeyrianas y decide arriesgarlo todo por arrancarle a la vida una plenitud máxima, hasta el momento enterrada por la mediocridad y la abulia.

El análisis de los mecanismos que configuran esta fábula del individuo aferrado a la oportunidad de plenitud vital, aun a costa de la muerte, se encuentra en el capítulo que hemos titulado "La ciudad donde yace el corazón. Primera respuesta". Nuestro objetivo ahora es el estudio de los procesos que vertebran la cultura enmascarada del mundo civilizado, representado en la ciudad de París, a través de los cuales se descubre la evolución de la ciudad desde el *enigma* que encierran los signos del pasado hasta el *espejismo* que la ciudad moderna impone a sus habitantes.

En primer lugar, el cuento está construido mediante la diseminación de espejismos constantes, que se constituyen como frágiles soportes de una sociedad de masas en la que la cultura y el arte se han convertido en un teatro de falsas representaciones. En este mundo confuso y ambiguo, Huamán representa el papel del hombre desorientado que oscila entre la creencia en el *espejismo* y la certidumbre del *enigma* escondido tras las máscaras de la modernización, enigma que se reconoce en los espacios de la antigüedad. Un ejemplo claro se percibe ante la catedral de Notre Dame, que parece encerrar entre sus muros el enigma de una sabiduría perdida y oscurecida por el asedio constante de engañosas representaciones:

> El doctor quedó pasmado, sin habla, no sabiendo si admirar más la robustez del material o la fineza de las formas. Ese contraste lo sorprendió y tuvo la impresión de encontrarse ante un enigma, *una sabiduría perdida*. (pág. 545)[21]

Un enigma que el escritor esclarece, en parte, en su *Diario Personal* cuando, al plantearse la misma reflexión que en este cuento traduce a través de Huamán, redondea un posible significado extrapolando dicha refle-

[21] El subrayado es nuestro.

xión al ámbito de la literatura. Ribeyro elude este significado en "La juventud en la otra ribera", y lo plantea simplemente como enigma, con el fin de abandonarlo al espacio libre de lo no dicho en la escritura que, como hemos comprobado en varias de sus manifestaciones personales, privilegia como signo principal del estilo literario:

> Ayer noche, mirando Notre Dame iluminada me doy cuenta de una de las razones que la convierten en una obra única en su género, para mi gusto la construcción más bella de la Humanidad: la equilibrada mezcla de robustez y fragilidad. La robustez le viene de la piedra, la fragilidad de la fineza de los detalles. Extrapolando, imaginar una obra literaria de un tema sólido, duradero, trabajado con infinita delicadeza[22].

En contraste con los espacios de la antigüedad, los signos de la ciudad moderna imponen una versión desnaturalizada del arte. Si Solange, la protagonista, quería ser pintora, tendría que someterse a las reglas del mercado de esa "época mercantilista en la cual para triunfar en el arte era necesario comportarse como un boxeador o como un payaso", y que por tanto no dejaba "cabida para la verdadera creación". Por ello debía resignarse a "ganarse la vida arreglando vitrinas" (pág. 543). El restaurante en el que cenan una de las noches mostraba una elegancia que "residía en su desgaire, en su imitación cautelosa de una fonda para taxistas" (pág. 544). La condición del hombre moderno está representada en ese gran almacén en el que el protagonista se pierde entre "un torrente de compradores", que se desplazan ansiosos por esa sección que mostraba una "versión climatizada de los mercados orientales". Allí podían encontrarse "objetos tallados en madera de una absoluta inutilidad", y las "falsas geisas" "hablaban perfectamente un francés insolente y que no eran otra cosa que vietnamitas disfrazadas" (pág. 547).

Esta perspectiva de "ciudad enmascarada", inauténtica y artificiosa, es una de las constantes temáticas de la narrativa de Ribeyro. Recordemos un fragmento de la "Prosa 20" citada más arriba, en la que el escritor oponía ciudad y naturaleza: "Ahora, en departamentos u hoteles, no vemos sino flores pintadas, naturalezas muertas..."[23]. También en el cuento titulado "Los jacarandás", Ribeyro proyecta esta visión de la ciudad moderna, en este caso utilizando como mecanismo la oposición con los espacios urbanos de la antigüedad.

---

[22] *La tentación del fracaso, II. Diario Personal 1960-1974*, ed. cit., pág. 162.
[23] *Prosas apátridas*, ed. cit., pág. 31.

El mundo descrito, entre el artificio y la falsificación, es la gran mascarada que genera la evolución del ser humano hacia la soledad, la desconfianza y la mentira. Es, en definitiva, el espejismo que irremisiblemente conducirá al personaje a otra ribera impensada, la de la muerte. Y en este cuento sus representantes configuran un teatro de personajes que escenifican la corrupción oculta tras la máscara de la falsa bohemia. Así por ejemplo, Paradis es el simulado artista e impostor que usa gafas negras para ocultar su mirada y su pensamiento ante Huamán:

> El doctor se sintió un poco incómodo pues no podía ver ni la forma ni la expresión de sus ojos. Paradis hablaba de esa época mercantilista en la cual para triunfar en el arte era necesario comportarse como un boxeador o como un payaso. (pág. 550)

Representa, junto con el resto de impostores y artífices del delito, el rostro deshumanizado de la ciudad desencantada, y, en palabras de Julio Ortega, protagoniza la discusión "del mundo erosionado por sus falsos profetas"[24].

El enigma de las certezas de antaño que permanece oculto entre las columnas de la catedral de Notre Dame, o que se esconde en aquel laberinto de calles del Barrio Latino descubierto por la insólita pareja de "Papeles pintados", casi no puede adivinarse en este cuento en el que los personajes, a excepción del protagonista, imponen una feroz desnaturalización y centran su mirada y sus acciones en la ciudad del artificio.

Aquella mirada ribeyriana que enfocaba su objetivo hacia la naturaleza y el barrio antiguo, como rescates del avance de lo gris o como islotes perennes del pasado, y que el narrador nos ofrecía en primera persona a través de sus personajes *cautivos*, prácticamente es aniquilada por estos nuevos personajes que optan por la ciudad industrial y contribuyen a su consolidación como espejismo o mascarada de la corrupción.

Gabriel Careaga, al analizar el entramado que consolida la ciudad enmascarada del mundo civilizado, comenta:

> Los hombres se vuelven más artificiosos y sus sentimientos ya no los viven, sino que los representan. El mundo ha dejado de ser la relación del individuo con su naturaleza; ahora su relación es con el prestigio, el poder y el dinero[25].

En suma, los personajes del París enmascarado de "La juventud en la otra ribera" se convierten de nuevo en *cautivos*, no ya como víctimas

---

[24] Julio Ortega, "Los cuentos de Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 417 (1985), Madrid, pág. 139.

[25] Gabriel Careaga, *La ciudad enmascarada*, México, Cal y Arena, 1992, pág. 269.

de la ciudad modernizada que sienten ajena, sino como subproductos de una ciudad decadente de la que se enorgullecen de formar parte, ignorando la trampa o el autoengaño que les encierra en una prisión mucho más temible, la de su propia máscara.

Un microcosmos urbano en el mar

En el cuento "Te querré eternamente" (1961), Ribeyro utiliza al personaje narrador para contar la historia de un viaje en barco de Europa a Chile, que inmediatamente se manifiesta como metáfora de la vida misma del ser humano en la ciudad. El protagonista se presenta como personaje-testigo que, en su papel de observador, se ve atraído por el misterio que envuelve a un viajero enlutado, viva imagen de una existencia amarga y solitaria. Pronto descubrimos el motivo de tal apariencia: después de haber vivido durante treinta años con su esposa en Europa, ahora regresa a su país llevando en el barco el cadáver de ésta. Al final del viaje, sin embargo, protagoniza un espectacular cambio de imagen y se convierte en uno de los asistentes más entusiastas a las fiestas que se celebran en el barco. La causa de tan radical transformación se encuentra en el descubrimiento de un nuevo amor: "En Panamá los enamorados descendieron para casarse y retornar a Europa, con la esperanza de que tal vez comenzaba para ellos el eterno amor" (pág. 269).

La creación de ese microcosmos que es la vida en el barco se manifiesta por tanto como nuevo mecanismo narrativo para la manifestación de la falsa ilusión del mito europeo, en esta ocasión, del mito del amor eterno. Este microcosmos reproduce a la perfección las contradicciones del mundo que la ciudad produce: "a bordo las clases son tan exclusivas como en tierra y yo no podía aspirar a una breve incursión por las altas esferas sin ser expulsado por los porteros o, peor aún, acusado de arribista" (pág. 267).

En *Los geniecillos dominicales*, Ribeyro enuncia explícitamente, a través de la voz de uno de sus personajes, la idoneidad de este recurso literario consistente en la creación de un microcosmos urbano en el mar a través de la metáfora del barco como imagen de la sociedad: "no hay imagen más perfecta de la sociedad que un barco. Un barco peruano es la imagen de nuestro país. Podrido hasta las bodegas"[26]. Mario Benedetti, en su

[26] Julio Ramón Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, Barcelona, Tusquets, 1983, pág. 181.

artículo "Paisaje y lenguaje en la novela", coincide con Ribeyro sobre la utilización de este recurso literario como contexto y metáfora, enraizado en una tradición concreta de la literatura latinoamericana:

> Cortázar, con *Los premios*; Daniel Moyano, con *Libro de navíos y tempestades*; Cristina Peri Rossi, con *La nave de los locos*, fletan sus respectivas naves, aparentemente como un modo de que la realidad se quede en la costa lejana, pero en verdad logrando que el enclaustramiento obligatorio, en un barco asediado por olas, delirios y preguntas, provoque una concentración o antología comunitaria, síndrome o muestrario de las clases y alucinaciones sociales, y hasta de los estratos culturales, que suelen manifestarse en tierra firme[27].

Pero detengámonos un momento en el antecedente más lejano de este recurso literario. Se trata de una obra de Sebastián Brant, autor nacido en Estrasburgo a mediados del siglo XV que escribió *La nave de los necios*, cuya *editio princeps* data del año 1494. Brant realiza una gran sátira sobre la sociedad en descomposición que protagonizó la transición de la Edad Media al Renacimiento. Y, para ello, fleta esa nave que va a la deriva, sin saber cuál es su destino, en la que viajan buena parte de las necias actitudes de la sociedad:

> Un barco no podría llevar a todos los que ahora están en el número de los necios. [...] Acuden en desbandada como las abejas e intentan nadar hasta la nave. Todos quieren ser los primeros; muchos necios y mentecatos llegan dentro: aquí he hecho su retrato[28].

En el capítulo 321, titulado "La nave de las maravillas", Brant sugiere la amenaza del mar como portentosa fuerza que puede engullir en sus profundidades todas las necedades de la sociedad:

> Navegamos sobre el resbaladizo borde de la desgracia, las olas golpean por encima de la nave y nos cogen muchas barcas de salvamento, también se apoderan de los marineros y, al final, lo mismo le ocurre a los capitanes. *La nave se queda quieta en las oscilaciones, y puede encontrar muy fácilmente un torbellino que engulla al navío y a sus navegantes*. Toda ayuda y consejo nos han abandonado, nos iremos a pique, el viento nos lleva con violencia[29].

---

[27] Mario Benedetti, "Paisaje y lenguaje en la novela", en *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, págs. 158-159.

[28] Sebastián Brant, *La nave de los necios*, Madrid, Akal, 1998, pág. 67.

[29] *Ibidem*, pág. 323. El subrayado es nuestro.

En "Te querré eternamente", también Ribeyro fleta ese barco que simboliza la estratificación de la sociedad, como mecanismo narrativo desmitificador de la ciudad y sus lacras. Y, del mismo modo que Sebastián Brant quinientos años antes, también aquí se sugiere la idea de la nave engullida por la fuerza indómita de algún imprevisible torbellino:

> Una orquesta amenizaba nuestra gula y *todo el barco parecía una ciudad de locos* viajando hacia algún tenebroso remolino. (pág. 268)[30]

Las significaciones del barco como microcosmos urbano y el viaje como camino vital son evidentes en este relato, tal y como lo ratifica el escritor de forma explícita: "En esa vida en miniatura que es un viaje en barco cada escala tiene el mismo valor que el paso de las estaciones o la iniciación de los grandes ciclos vitales" (pág. 266). La alternativa aquí planteada entre el implacable paso del tiempo –que remite a la idea de monotonía y de pérdida– y la concepción de las estaciones como inicio y renovación se resuelve en favor de esta segunda, de modo que el viaje por el Atlántico se convierte en periplo catártico. Si al iniciar ese fragmento de vida en el mar "aquel hombre, sin duda, caminaba por su pasado" (pág. 263), al final caminará, inexorablemente, hacia el futuro, hacia la esperanza.

El desenlace del cuento remite a un tiempo cíclico puesto que la experiencia vital del protagonista se repite con idénticas acciones: la pareja desciende del barco para casarse en América y retornar a Europa, donde de nuevo intentarán conquistar el indecible amor eterno.

La fábula de lo insólito o el enigma del pisapapeles

La disolución de los códigos de la lógica casual como mecanismo para la ficcionalización de un mundo inexplicable, en el que lo fantástico adquiere todo el protagonismo, establece las coordenadas de incoherencia discursiva en el cuento "Ridder y el pisapapeles" (1971). La fábula de lo insólito se representa a través de la historia protagonizada por el joven escritor que idealiza a un escritor famoso, Charles Ridder, quien vive retirado en un pueblecito de Bélgica. Desde su llegada a la humilde casa de Ridder, una atmósfera de pesimismo se deja sentir en cada una de las descripciones o acciones que en su pesada morosidad transmiten los preten-

[30] El subrayado es nuestro.

didos mensajes: la incomunicación que atrapa a los personajes, la decadencia del genio abocado a la ineludible vejez, el enrarecido ambiente que origina el paso inútil del tiempo, etc. De nuevo el mito se disuelve, y la decepción que se adueña del protagonista parece incrementarse ante la penosa caída de una ilusión tan sublimada:

> *Yo reflexionaba sobre la decepción, sobre la ferocidad que pone la vida en destruir las imágenes más hermosas que nos hacemos de ella.* Ridder poseía la talla de sus personajes, pero no su voz ni su aliento. Ridder era, ahora lo notaba, una estatua hueca. (pág. 280)[31]

En el desenlace, Ribeyro se lanza a la aventura literaria de una prosa imprevista que genera el clima de lo fantástico: el joven escritor descubre en la mesa de Ridder el pisapapeles que una noche arrojó al jardín de su casa en Miraflores y que jamás recuperó:

> Pero ahora, lo estaba viendo otra vez, brillaba en la penumbra de ese interior belga. Acercándome lo cogí, lo sopesé en mis manos, observé sus aristas quiñadas, lo miré al trasluz contra la ventana […] Cuando me volví hacia Ridder para interrogarlo, noté que interrumpiendo su siesta, me estaba observando, ansiosamente. (pág. 280)

Ridder le explica que aquel pisapapeles había caído en su corral una noche de verano. Los códigos causales ceden ante la incursión de las coordenadas fantásticas, que por su propia naturaleza se resuelven en la ausencia de explicaciones lógicas y apuntan a esa zona oculta de la realidad en la que sucumben las leyes del raciocinio.

Parece interesante apuntar cómo esta disolución del sentido común coincide con la desconcertante interrupción de la monotonía impuesta a lo largo del relato, manifiesta en el momentáneo cambio de actitud de Ridder. El pisapapeles que el abuelo del protagonista trajo de Europa a Lima retorna a su espacio de origen por la vía de lo fantástico, evocando de nuevo un tiempo cíclico que remite a la unión de dos mundos. Este objeto simboliza, en este sentido, la intersección de esos espacios y tiempos que se confunden y que adquieren, ineludiblemente, un valor universal. No es casual que el joven escritor, al encontrarse ante el paisaje belga de las inmediaciones de la casa de Ridder, nos transmita la siguiente impresión, que ratifica la noción de *reencuentro* en la narrativa europea ribeyriana:

> Nos acercábamos a su casa de campo, cortando una pradera. No lejos distinguí un pedazo de mar plomizo y agitado que me pare-

[31] El subrayado es nuestro.

> ció, en ese momento, una interpolación del paisaje de mi país. (pág. 278)

Este resurgir del tiempo cíclico, que ya proponíamos como eje temático en "Te querré eternamente", se consolida como contenido básico de los cuentos europeos en tanto que se reitera en muchos de ellos, con especial trascendencia en "El carrusel" (1967) y "La piedra que gira" (1961).

Cautivos enfrentados a la sociedad

La vida alienada en ciudades inmundas, como contenido esencial de los cuentos de Ribeyro, deriva en un enfrentamiento del individuo con la sociedad. En cuentos como "Los españoles" (1959), "La primera nevada" (1960) o "Agua ramera" (1964), los personajes siguen siendo los mismos seres alienados y desarraigados que pueblan la narrativa ribeyriana, pero con la diferencia de que ahora la fábula conduce a una rebelión, alcanzada por caminos inéditos en esta producción, tales como la ambigüedad de la locura ("Agua ramera"), el consciente desprecio de lo convencional ("Los españoles"), o el disfrute en la marginalidad ("La primera nevada").

La contraposición entre realidad y fantasía es el eje vertebrador del cuento "Agua ramera", cuyas coordenadas configurativas –la transformación de la realidad mediante metáforas, el carácter ambiguo de la locura, la índole equívoca de la representación, etc.– irradian una serie de posibilidades interpretativas que apuntan hacia la línea borrosa que separa o enlaza sueño y realidad.

La perspectiva del personaje narrador representa la voz de la realidad, en contraposición con la de Lorenzo, que transmite una desbordada imaginación. Este protagonista, también extranjero en París, es un joven poeta que se encuentra en un hospital psiquiátrico a donde va a visitarlo un amigo (el personaje-narrador). El cuento discurre a través de una larga conversación entre ambos, en la que Lorenzo juega constantemente con el narrador y con el lector mediante intervenciones que en ocasiones apuntan a la cordura y, en otras, traslucen un deliberado papel quijotesco, afirmado mediante reiteradas transformaciones metafóricas de la realidad.

Como un nuevo Don Quijote moderno, Lorenzo proyecta mecanismos de poetización de la realidad que nos transmite como trozos de poemas: "abierto en la tarde como el ojo llorón del otoño, el estanque yace impávido bajo la tormenta, herido en su frágil carne y me observa con una voraz ternura, agua ramera" (pág. 323).

En estos fragmentos aparecen muchos símbolos fálicos configurados a través de imágenes agresivas. En este sentido, Ribeyro señala que este cuento

> es en su forma más escueta un caso de locura sexual. En un segundo plano una tentativa de presentar el carácter equívoco o ambiguo de la locura. Algunas de las imágenes utilizadas por Lorenzo tienen una significación fálica...[32].

Por ejemplo: "El cielo nublado desenvaina su espada de fuego", "¡Agua sucia, agua de nube, agua ramera! Abre tus piernas líquidas y absórbeme en el torbellino de tus algas" (pág. 322); "Vira hacia nosotros con todas sus velas henchidas y su proa hiriente, su portentoso falo" (pág. 324), etc. También el tiempo tiene un valor simbólico: la insistencia en la presentación de la tarde invernal y lluviosa evoca el estado interior del protagonista, su soledad y su angustia, que trata de disimular con la invención de falsos amores.

La imaginación o el sueño se convierten de nuevo en mecanismos que permiten compensar el dolor y, en ocasiones, generan escapes que apuntan hacia la cordura, cuando el protagonista demuestra ser consciente de estarlos utilizando y saber que tienen una validez universal: "…no le cuentes a nadie nuestra conversación. A lo mejor alguien se copia mi método y estamos reventados. Con tanto muerto de hambre que hay por aquí vamos a tener mucha competencia" (pág. 327). Así, por ejemplo, cuando el narrador decide ponerse a su mismo nivel transformando también la realidad a través de la palabra, Lorenzo parece sentirse molesto, como si le robaran el secreto de su supervivencia:

> Yo señalé el edificio.
> –Al castillo.
> Lorenzo me observó con sorna y se puso bruscamente serio.
> –¡Qué castillo! ¡Qué castillo! ¿Crees que soy un imbécil? Vamos, confiésalo de una vez, sabes muy bien que no es un castillo, sino una clínica. (pág. 324)

Esta ambivalencia se mantiene hasta el final del relato, cuando Lorenzo se despide de su amigo y regresa hacia el hospital "cabizbajo, fatigado, llevando con dificultad su enorme joroba sobre sus piernas enclenques" (pág. 328). Una descripción que sirve como corroboración final del carácter quijotesco del personaje, no sólo por los rasgos que en

---

[32] Julio Ramón Ribeyro, en Wolfgang A. Luchting, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt, Vervuert, 1988, pág. 160.

ella se destacan, sino por la tremenda contraposición con la imagen de conquistador que ha dado de sí mismo a lo largo del cuento. Confirmando el carácter a la vez chaplinesco y quijotesco de muchos de los personajes de Ribeyro, cabe decir en este caso que, al igual que Charlot –de quien Gómez de la Serna escribió: "podría llegar a decirse de él que es el nuevo Quijote"–, Lorenzo es también ese "nuevo caballero de la triste figura con algo de parado perpetuo que se mueve perpetuamente", que "quiere enternecer al mundo para que tenga más caridad y provoca la misericordia desternillante"[33]. Y sólo a través de las constantes disipaciones del humorismo, en el afán de mostrar lo serio de las sombras grotescas, se entreabre una grieta en la bóveda del cielo que permite atisbar, en el "ojo llorón" del estanque que lo refleja, el abismo inmenso del vacío que a pesar de todo se sonríe por la fisura. La locura condena al personaje a una eterna prisión física, ya en el hospital o fuera de él, impuesta por una sociedad que le rechaza, pero que, insospechadamente, le proporciona una libertad redentora: la capacidad tantas veces mencionada de rehumanizarse a través de la imaginación, en este caso mediante la poesía:

> Admira sobre todo los días otoñales, el corazón seco del otoño, el corazón seco de los árboles, que cae sobre nuestro corazón seco, sin amor ni ternura, que cae sobre nuestro corazón seco y lo estruja, que cae sobre nuestro corazón seco y le arrebata para siempre la luz, que cae sobre nuestro corazón seco y lo entrega al sueño, a las tinieblas. (pág. 327)

La parábola del individuo enfrentado a la sociedad se representa como consecuencia inmediata del rechazo demostrado por ésta hacia el personaje. Una sociedad que, en su actitud indolente, estruja y seca el corazón de los que se desmarcan de sus reglas cerradas. Por tanto, si la sociedad le consideraba loco, "lo mejor era hacerse el loco" y elevar su locura al más alto pedestal, el de la inquebrantable libertad.

La marginalidad, sentida como destino irremediable, abre el cuento titulado "La primera nevada" hacia una novedosa salida en la narrativa ribeyriana, que se manifiesta mediante la creación de un peculiar personaje. Se trata de un vagabundo llamado Torroba, que no solamente ha aprendido a sobrevivir a su miseria sino también a disfrutar de su condición. Nacido como personaje de ficción a partir de una experiencia real del escritor, este personaje es descrito como mezcla de ladrón, bohemio, poeta…; en palabras del personaje narrador, "Torroba tenía un gran talento, uno de esos talentos difusos y exploradores que se aplican a diversas materias, pero sobre todo al arte de vivir" (pág. 304).

---

[33] Ramón Gómez de la Serna, "Charlotismo", en *Ismos*, ed. cit., pág. 266.

Presumiendo de la más desenfadada actitud ante la vida, una noche consigue convencer al personaje-narrador para dormir en su habitación de hotel, anécdota que inmediatamente convierte en hábito, de manera que en poco tiempo Torroba consigue un dominio total sobre ese espacio reducido, como fiel reflejo del misterioso poder que ejerce sobre el protagonista: "yo vivía un poco fascinado por su temperamento" (pág. 306).

En la visión que el personaje-testigo nos ofrece desde la ventana, tras haberle negado la entrada en una noche invernal, se pone en el centro de la escena la marginalidad del personaje, intensificada mediante su ubicación en el escenario de la sociedad acomodada:

> Grandes copos caían oblicuamente, estrellándose contra las fachadas de los hoteles. La gente pasaba corriendo sobre el suelo blanco, ajustándose el sombrero y abotonándose los gruesos abrigos. Las terrazas de los cafés estaban iluminadas, llenas de parroquianos que bebían vino caliente y gozaban de la primera nevada protegidos por las transparentes mamparas.
>
> Torroba apareció en la calzada. Estaba en camisa y portaba en las manos, bajo las axilas, sobre los hombros, en la cabeza, su heteróclito patrimonio. Elevando la cabeza quedó mirando mi ventana, como si supiera que yo estaba allí, espiándolo, y quisiera exhibirse abandonado bajo la tormenta. (pág. 308)

En un segundo momento, tras esa imagen de desolación, vemos al personaje recomponerse y, con gesto imprecatorio, enfrentarse de nuevo a esa sociedad representada por el narrador, seguramente inventando ya un nuevo artificio para engrosar el inventario de fórmulas de su arte de vivir:

> Solo en ese momento se dio media vuelta y quedó mirando mi ventana. Pero cuando yo creí que iba a venir hacia mí, se limitó a levantar un brazo con el puño cerrado, con un gesto que era, más que una amenaza, una venganza, antes de perderse para siempre en la primera nevada. (pág. 309)

En cualquier caso, es en "Los españoles" donde el enfrentamiento con la sociedad adquiere una resonancia imprevista, dado que no es tanto un enfrentamiento sino más bien la renuncia que el personaje se impone, como forma de demostrar una actitud crítica frente a la hipocresía y la superficialidad de valores tristemente admitidos como normas generales de conducta.

Narrada en primera persona, la acción transcurre en una pensión del barrio de Lavapiés en Madrid[34], habitada por una serie de personajes entre

[34] Para Julio Ortega, esta pensión del "colmenar madrileño" es "una suerte de alegoría social de una España enclaustrada (…) La ventana es la perspectiva que la fábula

los que se cuenta el personaje-narrador, quien se presenta como extranjero con serias dificultades para sobrevivir. En el transcurso del relato, la acción se desarrolla en espacios tan disímiles como la Gran Vía, la pensión del barrio tradicional o el Paseo de la Castellana; superposición que de nuevo nos muestra la ciudad como inevitable espacio de confluencias temporales. De este modo, en Madrid *reencontramos* la ciudad de Calvino –la que escribe su pasado en las esquinas de sus calles– o su construcción a la manera de la Lima *invisible* proyectada en todos los tiempos por la mirada de Ribeyro. En uno de los textos de la antología titulada *Descubrimiento de Madrid*, Ramón Gómez de la Serna describe la ciudad de "Los españoles" desde esta misma perspectiva:

> Sólo en Madrid viven alegremente su modestia y la de la ciudad, sabiéndose en contacto con su tiempo de siglos, pues en el mismo momento vive el pasado, el presente y el futuro[35].

En el espacio cerrado de la pensión, cuya ventana da a un patio interior, el narrador descubre a Angustias, la joven que protagoniza una historia de iniciación amorosa que no llega a consolidarse por voluntad propia. La renuncia de Angustias a perpetuar la farsa organizada a su alrededor supone el rechazo a los convencionalismos de la sociedad y, si bien de esta decisión se deriva su soledad, sin embargo con la ruptura de los códigos previstos obtiene la libertad. Un desenlace amoroso truncado, en aquel Madrid de Ramón Gómez de la Serna, "tan novelesco, que su novela perfecta es la de lo insucedido"[36].

La vida entre sombra y sueños

París y Varsovia son las ciudades que en los cuentos titulados "Papeles pintados" (1960) y "Bárbara" (1972) sirven de referente espacial para mostrar la cruda desnudez de unos personajes que protagonizan el repetido intento desesperado de rehumanizarse a través de la imaginación. En

declara como su espacio, pero en esa pensión miserable no hay una a la calle, hay sólo una ventana que da al patio interior. Esa polaridad es ya significante: en lugar del espectáculo abierto de la calle tendremos el lugar cerrado de una sociedad tradicional". En "Los cuentos de Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos,* nº 417 (1985), Madrid, (págs. 128-145), págs. 134-135.

[35] Ramón Gómez de la Serna, *Descubrimiento de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1974, pág. 92.

[36] *Ibidem,* pág. 45.

ambos relatos, la incomunicación que se deriva del choque de códigos –lingüísticos en "Bárbara" y vitales en "Papeles pintados"– es utilizada por el narrador como mecanismo para la disolución del mito, representado en este caso en el extremo opuesto al del "amor eterno": "la historia del macho latino cobrándose una buena pieza en el vergel centroeuropeo" ("Bárbara", pág. 271). Esa total incomunicación se rompe en el desenlace de ambos relatos, en los que puede leerse una interacción final ante la revelación de la soledad compartida. En cualquier caso, el fondo temático desmitificador que planteamos en estos cuentos se concreta en una búsqueda de soluciones a los problemas derivados de la contradicción entre el mundo prosaico que envuelve a los personajes y el mundo ideal hacia el que incansablemente se proyectan.

"Bárbara" es la historia de un encuentro amoroso en un Congreso de Juventud en Varsovia, contada en primera persona por el personaje narrador con la tenaz mirada nostálgica de la madurez. Desde esa perspectiva, que pretendidamente supone una nueva conciencia adquirida con el paso del tiempo, el narrador comienza el relato de aquellos años de juventud:

> Yo era uno de los treinta mil muchachos que asistía a uno de esos Congresos de la Juventud, luego venidos a menos. Éramos ilusos entonces y optimistas. Creíamos que bastaba reunir a jóvenes de todo el mundo en una ciudad, hacerlos durante quince días pasear, conversar, bailar, comer y beber juntos para que la paz se instalara en el mundo. No sabíamos nada del hombre ni de la historia. (pág. 270)

En este Congreso el protagonista conoce a una joven llamada Bárbara. Pero la incomunicación impuesta por la lengua ("Bárbara hablaba sólo polaco y ruso y yo español y francés", pág. 271) no permite romper con la soledad en la que cada uno de ellos planea un proyecto de relación distinto. Con la utilización de la primera persona narrativa, pronto podemos conocer cuál es el proyecto del protagonista:

> Reducidos a gestos y señales, nuestra amistad estaba bloqueada, más aún cuando de por medio no había el amor que todo lo inventa. Había sólo de mi parte deseo, pero un deseo que para abrirse camino requería del socorro de la palabra, palabra en este caso imposible. (pág. 271)

A causa de la ruptura del código de la lengua, las intenciones de Bárbara sólo se nos transmiten conforme las recibe e interpreta el narrador, básicamente a través de "gestos y señales", con lo cual este filtro de marcada subjetividad impide cualquier interpretación objetiva por parte del lector.

De cualquier forma, el protagonista se crea buenas expectativas, cuando logra entender que Bárbara quiere llevarle a una casa de campo que tenía en las afueras de la ciudad. El viaje en tren recuerda aquel "viaje urbano" del protagonista del cuento "Dirección equivocada", cobrador de deudas que en su recorrido por Lima visualiza los anillos de barrios cada vez más pobres que rodean la ciudad. Del mismo modo, y confirmando de nuevo el concepto de *reencuentro* –entendido como proyección de los mismos esquemas para la aprehensión de la ciudad europea–, ahora los personajes realizan un viaje en un tren de "apenas tres vagones que hacían el servicio regular entre una de las puertas de Varsovia y los suburbios del Sur, atiborrados de proletarios" (pág. 271).

Al finalizar el trayecto en tren y continuar el viaje en bicicleta, la atmósfera del cuento comienza a cobrar tintes de irrealidad:

> Proseguimos por este medio un viaje que desde entonces comenzó para mí a teñirse de irrealidad […] íbamos aceleradamente, Bárbara delante mío, pedaleando con energía y yo detrás fascinado por su cráneo redondo y su cola de caballo dorada. (pág. 272)

Cuando la tensión acumulada en todo este proceso ha llegado a su cenit, Ribeyro, como es habitual, finaliza con un desenlace sorpresivo: tras quitarse su vestido, Bárbara sacó todas las faldas que tenía en el ropero y comenzó a probárselas una por una, explicándole las características de cada una de ellas. Finalmente, "sin quitarse la última, quedó callada delante de las telas amontonadas en la cama, mirándome fija, ansiosamente a los ojos" (pág. 272). En este desenlace, la incomunicación impuesta por el código lingüístico se rompe y por ello el protagonista puede decir: "su endemoniada lengua que ahora yo entendía sin comprender" (pág. 272). En ese entendimiento final descubrimos el valor de aquellas prendas, símbolos de la ilusión o el sueño de la verdadera amistad, supuestamente conseguida desde el punto de vista de Bárbara a través del secreto compartido:

> Bárbara no hablaba, pero yo no notaba en su silencio ni hastío ni pena, sino algo así como alivio, contento y una placentera serenidad. Cada vez que me miraba sonreía como a su más entrañable compinche, el que compartía sus secretos y había tenido el derecho de contemplar, más que su desnudez, sus pertenencias. (pág. 273)

El cuento "Papeles pintados" presenta una trama parecida. Ribeyro, a través de la primera persona, penetra en la intimidad de dos personajes que, en la deliberada progresión de sus actitudes, nos asoman a una realidad de marginalidad compartida: "la narración avanza –comenta Isoli-

na Rodríguez Conde– en la confrontación de estas dos vidas paralelas en la marginalidad que buscan su liberación a la angustia"[37].

El relato se inicia con el encuentro casual en París de un hombre –el personaje-narrador– con una desconocida y peculiar mujer, Carmen. El protagonista –del mismo modo que en "Bárbara"– muestra su impaciencia por pasar la noche con ella en un hotel, pero su plan imprevisto pronto se tuerce, cuando se ve envuelto en la sorprendente locura de pasar la noche entera recorriendo las calles de París y arrancando afiches de las paredes. Es en el desenlace cuando el protagonista, tras descubrir en el dormitorio de Carmen aquella colección de afiches que lo asemejaba al "desván de una imprenta" (pág. 322), nos transmite la revelación final, que imprime el sello trágico al relato:

> Era un afiche de la costa malagueña, de su costa, un afiche como cualquier otro, en verdad, pero que me retenía de una manera extraña. Seguí contemplándolo fascinado, estudiando cada detalle, cada artificio del pintor anónimo y del fotógrafo astuto que había puesto su ingenio en abrir una ventana de color sobre los grisáceos días parisinos. Solamente entonces comprendí lo que significaba un afiche de turismo. Uno de estos afiches, cualquiera de ellos, era la evasión, el país remoto, la ciudad soñada, las vacaciones eternamente aplazadas, los imposibles días de paz o de descanso, el irrealizable viaje, el exotismo prometido y burlado, el consolador mundo de la ilusión. ¿Qué cosa había hecho Carmen al arrancarlos y juntarlos sino sustituir por esos papeles pintados cada uno de sus sueños, de sus proyectos frustrados? Durante años ella había viajado por todo el mundo sin salir de su barrio ni de su miserable cuarto de hotel, así como los niños sobre sus libros de geografía, a la luz de una lámpara. (pág. 321)

La vida de la protagonista se sostiene sobre la heroica batalla por el equilibrio, precario en medios y dinámico en ilusiones, que el propio Ribeyro plantea en su *Diario*: "Se puede ser pesimista, pero henchido de esperanza"[38].

Ante la revelación del significado de los afiches, el protagonista consigue entender que su vida tiene el mismo trasfondo que el de Carmen. Ambos, por vías diferentes y con personalidades marcadamente distintas, buscan una liberación a la angustia: uno, a través del sexo, mostrándose con el mismo perfil del protagonista de "Bárbara", es decir, como un hombre frío y calculador ("No hay cosa más aburrida que las confidencias tristes de una mujer a la que no se ama", pág. 319); ella, buscando una

---

[37] Isolina Rodríguez Conde, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pág. 138.

[38] *La tentación del fracaso, III. Diario Personal 1975-1978*, ed. cit., pág. 248.

compañía para compartir la ilusión que la gris realidad materializa en aquellos papeles pintados. Sin duda, la voluntad, dimensión primaria de su vivir, le permite edificar, sobre aquel mundo artísticamente representado en los afiches, el mundo ideal del cual ella imagina ser la protagonista.

Los papeles pintados, al igual que las faldas de Bárbara, son, en definitiva, esos "objetos portadores de ilusión"[39] a los que la protagonista se aferra en un intento desesperado por dar encanto a su mundo gris y anodino. Y funcionan como mecanismos compensatorios que afloran de la sabiduría que en ellos se esconde: saber que la vida es sombra y sueños pero vivirla como si no lo fuese, manteniendo esa actitud de incanjeable calidad humana que no sucumbe a la insistente derrota y persevera en la afirmación del sueño realizable.

Hacia la muerte del cautivo

Si en los relatos analizados hasta el momento los personajes suelen caracterizarse por el anonimato, la alienación y la deshumanización como rasgos esenciales del teatro urbano ribeyriano, en esta colección de cuentos europeos sobresalen tres en los que estas líneas vitales deshumanizadoras se intensifican con especial énfasis.

Concretamente, en "La estación del diablo amarillo" (1960), "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa" (1971) y "Nada que hacer, monsieur Baruch"(1967), Ribeyro presenta personajes alienados en el ámbito del trabajo que sufren un proceso de deshumanización progresivo, mostrado con una crudeza sin concesiones, con el tono desgarrado y desgarrador de conciencias que requiere la escenificación de esa "maquinización"[40] del ser humano, cuya función, en todo caso, consiste en un ver más allá, en el fondo de la escena, el mundo vergonzante que se esconde tras las fachadas.

---

[39] En una entrevista publicada por Wolfgang A. Luchting en su libro *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, el cuentista comenta a propósito de estos dos relatos: "Más relación estructural hay entre cuentos como 'Bárbara' y 'Papeles pintados' [...] La idea [...] es la de la coleccionadora (afiches o faldas), objetos portadores de ilusión". Ed. cit., pág. 160.

[40] Juan Cano Ballesta, al analizar la percepción traumática de los efectos de la industrialización en distintas ramas del arte a partir de 1928, ejemplifica "el poder esclavizador y destructor de la máquina" en la película *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang. Su análisis coincide plenamente con el proceso que sufren los personajes de estos cuentos: "El hombre queda totalmente supeditado al funcionamiento de aquella, sigue sus ritmos y se convierte en una pieza más de su avasallador engranaje". "La modernidad: arte y civilización técnica", en *Literatura y tecnología (Las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1933)*, Madrid, Orígenes, 1981, pág. 17.

En estas narraciones emerge como protagonista absoluto el tema de la soledad, que María Bolaños ha definido como "dolencia urbana, porque es la ciudad misma la que fracciona la identidad de sus habitantes, sometidos a la extrema rapidez de sus mutaciones, y desplegando una imaginería del anonimato y la alienación, del retraimiento y la fugacidad"[41]. Personajes que, como diría Ribeyro, están cada vez "más cerca de la sombra que de la lozanía"[42].

Sin duda, "La estación del diablo amarillo" es el cuento en el que ese proceso es más explícito. El narrador cuenta la vida diaria de unos cargadores de vagones, que sólo viven en su trabajo por no quedar más horas para el descanso, con lo cual sus vidas se resumen en no dejarse morir; de nuevo, la vida entre sombra y sueños: "al salir del trabajo éramos incapaces de cumplir nuestros preciosos sueños" (pág. 296). Esta experiencia, llevada hasta sus últimas consecuencias, provoca una feroz deshumanización de los personajes, que el escritor hace explícita en varios momentos del cuento: "Poco a poco sentí que me deshumanizaba…" (pág. 299), "…un nocturno reencuentro con la parte aún viviente de mi espíritu" (pág. 300), "No se quejaba nunca, era infatigable, una máquina perfecta acoplada a su diablo" (pág. 300). La escenificación de este proceso de deshumanización sugiere, en consonancia con la visión evanescente de los espacios en continua superposición, el desvanecimiento de la propia individualidad que se disuelve en el aire moderno.

El personaje-narrador protagoniza un desalentado intento de supervivencia al lado de aquel viejo argelino, Bel-Amir, que "a pesar de tener sesenta años era el primero en llegar a la estación (…) y el último en retirarse" (pág. 297); un hombre solitario y triste que en ningún momento se queja ni se detiene, a pesar del terrible agotamiento que supone el trabajo de cargador. Ante esta situación, muchos de los trabajadores van abandonando, puesto que, si bien al principio se sostenían manteniendo el buen humor, sin embargo,

> cuando las semanas fueron pasando y las mañanas se hacían cada vez más frías; cuando vimos nuestras manos encallecidas y enmohecidos los mecanismos más frágiles de nuestra inteligencia; cuando en la cantina de la estación, entre centenares de ferroviarios, no podíamos conversar sino de cosas cada vez más triviales; cuando todo esto sucedió, comprendimos que había terminado el tiempo de la risa. Nos dimos cuenta que cada día nos volvíamos tan tor-

[41] María Bolaños, "La ciudad es un estado de ánimo", en *La ciudad (en la colección fotofráfica del IVAM)*, Valencia, IVAM, Centre Julio González / Generalitat Valenciana, 1996, pág. 18.

[42] Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso, II*, ed. cit., pág. 161.

> pes, tan tristes y tan rutinarios como Bel-Amir, el más antiguo de los cargadores. (pág. 297)[43]

Sólo cuando se produce la herida mortal del protagonista con el vagón más peligroso, el llamado "diablo amarillo", tiene lugar la rehumanización de Bel-Amir, quien finalmente salva la vida del personaje-narrador llevándoselo de aquel lugar hacia un destino incierto. Desenlace que remite al escape definitivo del ser humano de ese mundo aniquilador; un trabajo que, como podremos comprobar en las siguientes palabras de Ribeyro, bien puede equipararse a la esclavitud. En este sentido, "La estación del diablo amarillo" presenta con toda su crudeza al hombre desguarnecido de la sociedad, pero no puede considerarse ejemplo de una nueva derrota en la narrativa ribeyriana, puesto que en el desenlace reemerge esa dialéctica esperanzadora que planteábamos en el capítulo de la *Lima invisible*, arrojando una tenue luz sobre la desolación y la frustración que socavan el conjunto del relato.

En la "Prosa 17" del libro *Prosas apátridas*, Ribeyro reflexiona sobre esa vida de los peones en París, que en nada se distingue de la de los esclavos "de la época de Diocleciano":

> Los nombres cambian, pero las instituciones se perpetúan. Esos hotelitos destartalados de calles como la Rue Princesse o la Rue des Orteaux, donde se alojan los peones que vienen del Mediterráneo, no son otra cosa que la versión moderna de los ergástulos romanos. No encuentro prácticamente ninguna diferencia entre un albañil argelino o portugués y un esclavo de la época de Diocleciano. En esos hotelitos los peones foráneos se instalan a perpetuidad y salen solamente para su trabajo todos los días, o un día, el último, rumbo al cementerio. […] En la planta baja está el bar-restaurante y el tablero con las llaves y en sus cuatro o cinco pisos las celdas don-

[43] Julio Ramón Ribeyro narra en su *Diario* esta experiencia vivida en París en el año 1956: "El agotamiento físico reduce la vida intelectiva, suprime en el hombre toda capacidad para elaborar ideas abstractas. Esta constatación la he hecho durante la pausa que nos dan a medio día para almorzar. Mis compañeros y yo comemos en silencio, como los demás obreros, o cambiamos monosílabos sobre el tiempo, el trabajo, el deporte, el vino. Ninguna posibilidad, ningún deseo de entablar una conversación interesante. Cualquier intento por remontarse un poco es vano. Se recae constantemente en lo banal. En otras circunstancias una sobremesa era entre nosotros la apertura de un debate filosófico. Ahora, agotados por el esfuerzo, diríase que damos licencia a nuestro espíritu, y vivimos solamente en un mundo de sensaciones y de reflejos". *La tentación del fracaso, I...*, ed, cit., págs. 135-136. Ribeyro también narra esta experiencia en la entrevista con César Calvo titulada "Los grandes reportajes: J. R. Ribeyro" (1971), recogida en el libro de entrevistas titulado *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, Jorge Coaguila (selección, prólogo y notas), Lima, Jaime Campodónico, 1998, pág. 29.

> de los obreros duermen hacinados en camas-camarote. […] Lo que ganan en la fábrica lo gastan en el hotel. Inútil decir que, a diferencia de los esclavos, son libres. No les queda ni siquiera la esperanza de la manumisión[44].

Y para que esta crítica sea más enérgica, Ribeyro representa, como al fondo de la escena, ese mundo que se esconde tras la máscara de la opulencia. Para ello, utiliza la Navidad como referente temporal, a lo que suma el punto de vista del oprimido o desfavorecido, de forma que la crítica a la desigualdad adquiere un relieve de amargo realismo:

> La ciudad estaba nevada y despachábamos una mercadería injuriosa: canastas de ostras y cajones de champán. La despachábamos llenos de rencor, de contenida violencia, deseando alguna catástrofe que aniquilara esa opulencia. Todo lo que París comería y bebería en su noche de fiesta, nosotros los inteligentes braceros, lo llevábamos del andén a los camiones, otros braceros lo llevarían de los camiones a las cocinas y de las cocinas pasaría a bocas pintadas o ajadas o melifluas, bocas que no habían conocido otra fatiga que la del amor. (pág. 300)

De nuevo, como Chaplin, Ribeyro muestra su determinación de elevar al "pigmeo", enfocando para ello la extrema heroicidad del antihéroe por antonomasia: el hombre pobre que no ha comido en medio de una sociedad de burgueses ricos y ociosos. Este mismo desajuste social aparece representado en *Cambio de guardia* a través de la oposición espacial en la ciudad de Lima, confirmando nuevamente un *reencuentro* de espacios que afecta no sólo a la fisonomía física de Lima y París sino también a la denuncia de la problemática social que en estas ciudades se genera:

---

[44] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas (completas)*, ed. cit., pág. 28. En el "Segundo diario parisino", Ribeyro también reflexiona sobre la situación de los obreros, proponiendo una explicación muy adecuada al cuento que nos ocupa: "Comprendo también ahora mejor la situación mental de los obreros, sus luchas, sus aspiraciones. Lo que los caracteriza radicalmente es su *ausencia de porvenir*. Jornaleros de su propia vida, cada día que termina es un destino, un combate, un epílogo siempre prorrogado. Por eso es que el ahorro, siendo en algunos casos posible, no tiene sentido en ellos, pues están 'exonerados del mañana'". *La tentación del fracaso I*, ed. cit., págs. 96-97. Esta reflexión sobre la experiencia del obrero y su tratamiento concreto en el cuento que analizamos aparece en el "Tercer diario parisino" como vivencia personal del escritor: "Fatigado por mis dos jornadas de trabajo en la Gare de Payol. Ocho horas diarias llevando bultos de un lugar a otro en una extraña carretilla que los franceses llaman *diable*. Si no fuera por el buen humor de mis camaradas no soportaría este trabajo. Ayer salí de la Gare con dos horas de anticipación, pues estaba a punto de desplomarme de cansancio...". *Ibidem*, pág. 135.

> Vive en uno de los pocos corralones que se han librado del crecimiento de la ciudad y que subsisten arrinconados, chancrosos, al lado de residencias señoriales. Ellos son los que, como una provincia pobre, proveen de sirvientas, lavanderas, choferes, mano de obra en suma a la opulencia que los circunda[45].

Por último, es interesante destacar en este cuento una nueva forma de reelaboración del mito del Paraíso perdido, partiendo, como es habitual, de una idealización de la ciudad natal, pero en este caso en lugar de construirse mediante un desplazamiento imaginario hacia un tiempo pasado, se reescribe el mito mediante un desplazamiento espacial, de París a Lima: "Cada caída estaba acompañada de imágenes coloreadas de mi ciudad natal, donde no nevaba nunca, donde ni siquiera llovía"; y se refuerza mediante la identificación con otra ciudad idealizada, Orán: "Imaginé las casas blancas y chatas de Orán, como las de mi país, casas asoleadas, de un solo piso, rodeadas de flores y palmeras" (pág. 302). El *reencuentro* con las técnicas de los "cuentos limeños" se reafirma, aunque en este caso se introduzca esta nueva variante: Lima y Orán como sustitutos de la Lima antigua idealizada, y París como equivalente a la Lima modernizada: "Las casas de la rue d'Aubervilliers, distintas todas, pero que a fuerza de haber permanecido siempre juntas, bajo el mismo sol y la misma lluvia, formaban un paredón ceniciento perforado de ventanas" (pág. 301).

El mismo proceso de alienación del personaje extranjero que trabaja en la ciudad de París es especialmente visible en el cuento titulado "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa". El narrador protagonista en este caso es un barcelonés que trabaja de oficinista en París, y que nos transmite su frustración a través de la técnica del monólogo consigo mismo, aunque Ribeyro, en una entrevista con Wolfgang A. Luchting, manifiesta que este cuento "es un monólogo no del personaje, sino de un testigo de su vida, en este caso mío, del autor del relato"[46]. De cualquier modo, mediante la utilización de esta técnica el personaje se revela a sí mismo su vida miserable, en la que se han cerrado todas las puertas que asoman al mundo de la esperanza. El desenlace proyecta la ilusión abocada a la nada, la vida abocada a la muerte: "Es agradable morir sin socorro ni paz ni patria ni gloria ni memoria" (pág. 331).

Como puede leerse en los siguientes fragmentos, en este cuento el sueño pende de un hilo, prácticamente sólo queda la vida en la sombra: "no habrá en tu alma la más pequeña luz ni esperanza ni ilusión ni llami-

---

[45] Julio Ramón Ribeyro, *Cambio de guardia*, Barcelona, Tusquets, 1994, págs. 114-115.

[46] Julio Ramón Ribeyro, en Wolfgang A. Luchting, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 161.

ta redentora" (pág. 329), "no hay proyecto o idea que la realidad no destruya" (pág. 330), "no hay que abrigar ilusión entre el ruido de los teletipos" (pág. 330), "no hay consuelo para los supliciados" (pág. 331), etc. Sin embargo, el finísimo hilo parece resistir, puesto que aunque el personaje se define como "soñador sin potencia" (pág. 330), insiste en dar vida a la moribunda esperanza: "el sueño te mantiene" (pág. 330), o "sigues soñando Rosa entre el ruido de los teletipos" (pág. 330), o "algún día regresarás entre el ruido de los teletipos a tu casa de Barcelona" (pág. 330).

Al igual que en el cuento "*Terra incognita*", este personaje habita en una ciudad que no conoce: "vives en una ciudad de la cual no conoces otra cosa que el túnel del metro y tres calles por las que caminas sin verlas una ciudad que también ha cambiado entre el ruido de los teletipos" (pág. 330). De nuevo Ribeyro elude toda descripción de la ciudad "que también ha cambiado" y la presenta a partir de la subjetividad del personaje-narrador como referente espacial alienante. Mecanismo utilizado por el escritor para expresar el rechazo del personaje, del mismo modo que lo utilizaba para la escritura de Lima, pero en este caso cumpliendo una función añadida: la desmitificación de la ciudad europea.

Por último, el tercer cuento en el que el personaje anónimo y deshumanizado proyecta la ilusión hacia la nada, como navegando "en un vaso hacia el reino de las sombras"[47], es el titulado "Nada que hacer, monsieur Baruch", en el cual el hilo que milagrosamente sujetaba la ilusión de Carmelo Rosa se rompe finalmente para dar paso a la muerte, en este caso voluntaria.

El narrador omnisciente abre la escena presentando el cuerpo sin vida de Baruch, que desde hacía tres días yacía muy cerca del vestíbulo. A continuación comienza el relato del día en que muere el protagonista. Los primeros detalles inmediatamente descubren la tragedia de un hombre solitario y frustrado, cuya vida se resume en un cúmulo de fracasos entre los que destaca el de su matrimonio.

El intento de catarsis que precede al suicidio no consigue alterar en lo más mínimo el rostro inmutable del protagonista, que es ya la imagen misma de la muerte. Y ante esta visión, el discurso se genera como un fluir de conciencia en el que el lector puede descubrir la tremenda soledad del personaje. Éste, sin duda, rememora al protagonista de "Una aventura nocturna", para quien el hecho de que un desconocido le pregunte la hora es todo un acontecimiento:

> En cinco minutos se afeitó con esmero, se puso un terno limpio y regresó ante el espejo del lavatorio para observarse el rostro. No

[47] Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso, II. Diario Personal 1960-1974*, ed. cit., pág. 114.

> había en él nada diferente de lo habitual. […] sus ojos tenían la expresión de siempre, la del pavor que le producía el tráfico, las corrientes de aire, los cinemas, las mujeres hermosas, los asilos, los animales con casco, las noches sin compañía y que lo hacían sobresaltarse y protegerse el corazón con la mano cuando un desconocido lo interpelaba en la calle para preguntarle la hora. (pág. 290)

A lo largo de este relato, la simbología adquiere una especial relevancia[48] y es así como el dilema que produce la duplicación de espacios culmina con la irrupción implacable de la muerte, que queda simbolizada en la conversión de la habitación en capilla mortuoria:

> Mejor era extenderse en el sofá de cualquiera de las habitaciones y fundar con ese gesto una nueva pieza en su casa, la capilla mortuoria, pieza que desde que llegó sabía que existía potencialmente, acechándolo en ese espacio simétrico. (pág. 291)

A través de la mirada escrutadora que se asoma a las ventanas en busca de cualquier signo estimulante, el narrador nos ofrece una clave de interpretación esencial, cuya función consiste en consolidar la significación del espacio cerrado de la casa como mundo aislado. La vista desde una de las ventanas era "una fábrica donde nunca supo qué fabricaban, pero que debía ser un lugar de penitencia" (pág. 289), de nuevo simbolizando esa ciudad industrial que el personaje rechaza, entre otras cosas porque no la entiende, y en tanto que la percibe como espacio deshumanizado y enajenante. Por la otra ventana podía verse el techo de un garaje y un trozo de calle "por donde los automóviles pasaban interminablemente con los faros ya encendidos" (pág. 289).

Todo parece apuntar a un mundo oscuro y sombrío, presagiando el destino aciago del personaje. Una casa desolada y triste que simboliza la incomunicación misma de Baruch, y que se acrecienta a medida que avanzamos en la lectura.

En primer lugar, se insiste en la relación conflictiva entre el espacio y el personaje: Baruch, al igual que Carmelo Rosa o Álvaro Peñaflor en "*Terra incognita*", apenas conoce el barrio donde reside desde hace años: "Ese barrio apenas lo conocía. Desde su llegada había estudiado el itinerario más corto para llegar a la panadería…" (pág. 290). Y en el momento en que se atreve a apartarse de aquel trayecto, se encuentra con un sórdido paisaje, "con árboles sucios, bancas rotas, perros libertinos, ancia-

---

[48] Véase James Higgins, "Modelos del desencanto", en *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1991, págs. 100-105.

nos tullidos, rondas de argelinos sin trabajo (…) casas chancrosas …" (pág. 290).

Confirmando el concepto de *reencuentro*, como eje que hilvana este capítulo, es interesante recordar la descripción que Ribeyro nos ofrece del barrio de inmigrantes parisino en el que residió. Si bien no puede encontrar en Lima un lugar equivalente, establece una comparación con las barriadas limeñas, que aparecen en cuentos como "Los gallinazos sin plumas" y "Al pie del acantilado", entre otros:

> Compruebo una vez más el carácter proletario de este barrio. Subproletario, mejor dicho, pues está habitado en su mayor parte por trabajadores inmigrantes: obreros portugueses, albañiles árabes, barrenderos del África negra. En Lima no existe un equivalente de un lugar así, pues no importamos mano de obra. Pero por su fealdad, su mediocridad, su marginalidad, podría compararse a una barriada. ¡Y hace diez años que vivo aquí![49].

Ribeyro describe el proceso anterior al suicidio definitivo adentrándose en el pensamiento de Baruch mediante el cambio del punto de vista, del narrador al personaje, cuando éste comienza a hilvanar imágenes de su vida "a la luz de un proyector interior" (pág. 292). Y sugiere que la variación del carácter personal hacia la esperanza no puede alcanzarse mediante repetidos desplazamientos por el mundo. Él mismo, cuando reflexiona sobre el irrealizado proyecto de una novela que se titularía *Dolente amoris*, manifiesta: "París, Amberes, Madrid, Lima, son los decorados cambiantes de un solo tránsito, el del amor doloroso"[50].

En la interiorización del viaje mental hacia la muerte, la presencia del narrador se difumina en varios momentos para dar paso a un fluir de conciencia a través del cual, al final del cuento, el lector puede presenciar una apuesta última y desesperada por la vida. En primer lugar se utiliza el motivo de la muerte como mecanismo para una reelaboración irónica de los tópicos del *locus amoenus*, paraíso al que se sobreentiende que sólo se puede acceder por el camino de la muerte:

> Trinaba un pájaro en un árbol coposo. Discurría el agua por la verde quebrada. Nacía la luna en el cielo diáfano. Pacía el ganado en la fértil pradera. Por algún extraño recodo había llegado al paisaje ameno de los clásicos, donde todo era música, orden, levedad, razón, armonía. (pág. 294)

---

[49] *La tentación del fracaso, III...*, cit., pág. 229.
[50] *La tentación del fracaso, III...*, cit., pág. 200.

Pero esta evocación del paraíso lo revela como frágil Arcadia, dado que le lleva a plantearse todas las decisiones erróneas que habían trazado la ruta de su vida, para concluir en un último error, el suicidio. Ante la visión del paraíso se impone, sin embargo, la apuesta por la vida con todas sus miserias, de manera que el suicidio se convierte finalmente en una lucha desesperada por sobrevivir. Y se insinúa que el hombre no puede aspirar a vivir en un paraíso, el paraíso está en cada uno, y sólo descubriéndolo podrá hacer soportable el mundo prosaico que le envuelve:

> Poder ahora que se moría, lejos ya del rincón ameno, caído más bien en un barranco inmundo, tentar una curación in extremis, darse un plazo, durar, romper la carta anunciadora, escribirla la mañana siguiente o el año siguiente y seguirse paseando aún por esa casa, sesentón, cansado, sin oficio ni arte ni destreza, sin Renée ni negocio, mirando la fábrica enigmática o los techos del garaje o escuchando cómo bajaba el agua por las tuberías de los altos o madame Pichot encendía su televisor. (págs. 294-295)

El desenlace redunda en esta lucha final por la vida de la forma más sugestiva: el narrador utiliza de nuevo el cambio en el punto de vista para que el lector perciba con la mayor intensidad el contraste entre la realidad objetiva, que se nos da a través de la mirada del narrador omnisciente, y las sensaciones subjetivas y distorsionadas del personaje, quien finalmente, en el proceso de progresiva interiorización que supone la muerte, ha perdido la conciencia del mundo exterior. En este desenlace, el narrador, a modo de contraste, yuxtapone los dos enfoques que a lo largo del cuento han creado la percepción de un lento y progresivo viaje hacia la muerte, y que se concretan en un ir hacia dentro y hacia fuera de sí mismo, pero intensificando lentamente la interiorización. Veamos cómo se construye esta yuxtaposición, que ya habíamos visto utilizada en el desenlace de "El marqués y los gavilanes", como técnica narrativa para la captación de una realidad plural, caracterizada por la fusión de distintos puntos de vista discursivos:

> Monsieur Baruch se puso de pie, pero en realidad seguía tendido. Gritó, pero sólo mostró los dientes. Levantó un brazo, pero sólo consiguió abrir la mano. Por eso es que, a los tres días, cuando los guardias derribaron la puerta, lo encontramos extendido, mirándonos, y a no ser por el charco negro y las moscas hubiéramos pensado que representaba una pantomima y que nos aguardaba allí por el suelo, con el brazo estirado, anticipándose a nuestro saludo. (pág. 295)

Como vemos, las tres primeras frases están divididas en dos partes, las primeras narradas desde el punto de vista, ahora totalmente distorsio-

nado, de Baruch, y las segundas, introducidas por el "pero", desde el enfoque realista del narrador. De esta forma termina el cuento, cerrando un proceso de incomunicación ya insuperable e introduciendo la nota más dramática, conseguida paradójicamente mediante su armonización con la nota irónica: Baruch muerto queda representado en este final con la apariencia del vivo, como actor que nos mira y nos saluda desde el suelo, pero con el brazo tan estirado que parece implorar el anhelado contacto humano que, como era habitual en su vida, llega demasiado tarde para salvarlo.

El tema de la ilusión abocada a la nada, o de la vida abocada a la muerte, sin duda convierte este cuento en el más sombrío de *La palabra del mudo*. Si en relatos como "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa" o en "La estación del diablo amarillo" todavía podían oírse los ecos pianísimos de esa voz universal, o adivinarse el delicadísimo hilo que sujetaba a la esquiva ilusión, en "Nada que hacer, monsieur Baruch" las sombras apagan la luz del escenario de los sueños, el silencio se adueña de todos sus rincones, y el actor principal, "como representando una pantomima", abandona "su penar al ras del suelo, del polvo de donde había surgido" (pág. 292).

La muerte del cautivo de la sociedad moderna europea supone un *reencuentro* con el teatro urbano limeño, cuyos actores representaban el papel del frustrado que se enfrenta a la heroica tarea de avanzar por un camino que impone en cada obstáculo un porvenir tapiado. En este sentido, la escritura de la ciudad europea confirma esa pretensión universalizadora de la narrativa urbana de Ribeyro, que en estos relatos consigue proyectarse mediante la reelaboración de los esquemas de aprehensión de Lima en la narrativa del espacio europeo. La Lima que Ribeyro escribe desde Europa se convierte de este modo en enfoque principal del escritor, de manera que su presencia se siente como constante esencial de su mirada urbana.

En definitiva, en los cuentos europeos Ribeyro reelabora la ciudad habitada por el recuerdo; la Lima "que le persigue y a la que siempre arriba", como asumiendo los versos de Kavafis, o dibujándose al modo del Buenos Aires eterno de Jorge Luis Borges:

> Esta ciudad que yo creí mi pasado
> es mi porvenir, mi presente;
> los años que he vivido en Europa son ilusorios,
> yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.[51]

[51] Jorge Luis Borges, "Arrabal", *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Obra poética 1923 / 1977*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 45.

4. CIUDADES MÁGICAS, CIUDADES MUERTAS

En mis noches solitarias se levanta la imagen de una ciudad remota, polvorienta y casi muerta, donde las horas caen con sonido ritual sobre plazas lunáticas y por las calles dormidas que atraviesan los gatos como trasgos de una edad medrosa, la sombra de las "ventanas de reja" está encendida de amor.

Ventura García Calderón

Desde París, en 1912, el modernista peruano Ventura García Calderón evocaba su Lima natal en esta poética "Elegía", en la que el lirismo de su prosa autobiográfica realza la imagen finisecular de la "ciudad remota, polvorienta y casi muerta". Lima adquiere, en esta remembranza, su perfil colonial de ciudad silenciosa, su alma de ciudad dormida a orillas del Rímac, evocada por tantos autores para la tradición de "una Lima que se va". Pero el rostro limeño de *ciudad muerta* se desvanece cuando la modernidad irrumpe en pleno siglo XX, dejando al escritor urbano la única posibilidad de su evocación, o el contraste de la ciudad moderna con otras ciudades aisladas y ajenas al proceso industrializador; ciudades muertas y aletargadas, sumidas en la magia de sus piedras antiguas, en la morosidad de sus silencios, en el hechizo de sus penumbras. Tal es el caso de una parte de la narrativa de Ribeyro, quien no sólo rememora los espacios míticos de la urbe antigua, sino que, en dos de sus relatos, convierte en protagonistas de excepción a dos ciudades detenidas en el tiempo, en el letargo mágico de su inquietante aspecto fantasmal.

Para adentrarnos en el análisis de esta nueva perspectiva urbana es necesario remontarnos al capítulo de la Lima imaginaria, concretamente a la consideración de la ciudad invisible en su segundo sentido: la ciudad antigua que se desvanece en el proceso de cambio, y cuyos indicios el escritor enfoca, a través de esa mirada que es a la vez crítica y nostálgica.

Recordemos también el planteamiento de Ribeyro cuando afirmaba que el auge de la novela en América Latina es correlativo al que tuvo la novela europea a comienzos de la era industrial, puesto que el escritor considera que la situación socioeconómica de América Latina en su época es

similar a la que se vivió en Europa en los albores de la industrialización[1]. Miguel Ángel Lozano, en su excelente estudio "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta"[2], ofrece una explicación sobre ese proceso de transformación operado en ciudades europeas, que coincide plenamente con la situación socioeconómica retratada por Ribeyro en sus relatos. Sin duda, en sus palabras podemos reconocer situaciones, personajes y ambientes típicamente ribeyrianos, lo que ratifica, salvando las distancias, la identificación establecida por Ribeyro entre el proceso industrializador de Europa y América Latina:

> El siglo XIX había visto, como primera y principal consecuencia del industrialismo, el acelerado desarrollo y la rápida mutación de no pocas ciudades, lo que fue saludado por una burguesía ansiosa de progreso y orientada por la noción de utilidad. Pero a finales de siglo se observa una reacción frente a esos nuevos ambientes e ideas: el mundo industrial y el pragmatismo inherente a la mentalidad positiva iban dejando fuera de circulación valores e ideales; pero también ambientes y paisajes. Las ciudades iban perdiendo –para algunos– su encanto íntimo, una identidad que procedía de su tradicional organización social y de su idiosincrasia artística y cultural, para convertirse en esas modernas metrópolis que elevaban edificios, alineaban calles a cordel, manchaban el cielo con chimeneas, suplantaban con sirenas el secular sonido de las campanas, y alejaban de su centro a los desfavorecidos de la fortuna para relegarlos a los arrabales de la miseria y la desesperanza: todo un despliegue de arrogancia y mediocridad burguesa, deshumanización cruel y fealdad estética, en nombre de lo útil y racional –o razonable–[3].

Creo que sobran explicaciones sobre la perfecta adecuación de este análisis para cuentos que ya hemos estudiado en los capítulos precedentes. Títulos como "Los eucaliptos", "La piel de un indio no cuesta caro", "Los gallinazos sin plumas", "Dirección equivocada" y tantos otros, nos vienen a la mente cuando leemos el fragmento de Lozano. Pero no pretendemos en este capítulo reincidir sobre los aspectos urbanos de la industrialización. Precisamente se trata ahora de analizar su opuesto, esto es, la

---

[1] Declaraciones de Ribeyro en Wolfgang A. Luchting, "El encanto de la burguesía es discreto", *Escritores peruanos. Qué piensan. Qué dicen*, Lima, Ecoma, 1977, pág. 56.

[2] En José Carlos Rovira y José Ramón Navarro (eds.), *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y espacio urbano"* (1993), Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994 (págs. 60-73).

[3] Miguel Ángel Lozano, "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta", *ibidem*, pág. 64.

literatura que convierte en protagonista a la ciudad lejana que se ha mantenido incólume ante los efectos del proceso industrializador. Desde esta perspectiva, la *ciudad invisible* que sucumbe a la modernización –espacio anhelado y en ocasiones reconstruido por la mirada del personaje ribeyriano[4]– se hace visible ante los ojos del lector en toda su integridad, concretamente en los cuentos en que Ribeyro reescribe el *topos* simbolista de la ciudad muerta. Si aquella ciudad invisible se refería a la Lima del pasado, cuyas huellas aparecen desperdigadas en el seno de la urbe moderna, ahora analizamos la ciudad antigua paralizada en el tiempo a través de dos ejemplos concretos: en el espacio peruano, la ciudad de Ayacucho, y Vézelay, en el europeo.

Antes de adentrarnos en el análisis concreto de estos cuentos, es preciso introducir el tema de la ciudad muerta, partiendo, para su contextualización en este libro, de los espacios antiguos que aparecen en la ficción de Ribeyro, en los que el escritor descubre las huellas del enigma. Para el esbozo del origen y desarrollo literario de este motivo, nos apoyamos en el estudio de Hans Hinterhäuser que se encuentra en su libro *Fin de siglo. Figuras y mitos*[5], y en el ya citado de Miguel Ángel Lozano.

En primer lugar, es preciso recordar cómo en los cuentos urbanos de Ribeyro aparece la ciudad antigua en su configuración laberíntica[6], y sus componentes –por ejemplo la catedral de Notre Dame– como lugares que parecen encerrar "un enigma, una sabiduría perdida" ("La juventud en la otra ribera", pág. 545). En la capital peruana, ese espacio antiguo europeo tiene su correspondencia en lugares míticos como la huaca Juliana, que aparece en el cuento "Los eucaliptos". Ese sepulcro de los antiguos indios, en el que a menudo se encuentran objetos de valor, es representado como el espacio del enigma, una ciudad muerta, pero también una ciudad mágica:

> La huaca estaba para nosotros cargada de misterio. *Era una ciudad muerta*[7], una ciudad para los muertos. Nunca nos atrevimos a esperar en ella el atardecer. [...] A la hora del crepúsculo [...] cobraba

---

[4] Recordemos el cuento "Los eucaliptos", en el que estos "genios tutelares del lugar" son el origen de la reconstrucción de los espacios del pasado.

[5] Hans Hinterhäuser, "Ciudades muertas", en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998, págs. 41-66.

[6] Recordemos como ejemplo más representativo en este sentido el fragmento ya citado del cuento "Papeles pintados": "...ese intrincado barrio donde las calles, surgidas en una época en la que no existía aún la noción del urbanismo, eran un desafío al sentido de la orientación. Calles en apariencia paralelas empezaban a separarse y terminaban por conducir a puntos diametralmente opuestos, mientras que otras [...] se cruzaban de súbito, [...] perdiendo su nombre en una nueva arteria" (pág. 318).

[7] El subrayado es nuestro.

> un aspecto triste, parecía enfermarse y nosotros huíamos despavoridos por sus faldas. Se hablaba de un tesoro escondido, de una bola de fuego que alumbraba la luna. Había, además, leyendas sombrías de hombres muertos con la boca llena de espuma. (pág. 117)

Sin embargo, "hasta la huaca Juliana fue recortada y al final quedó reducida a un ridículo túmulo sin grandeza, sin misterio"(pág. 120). La ciudad muerta es como esa huaca cuya hora ya pasó, hermosa imagen del misterio enterrado en sus sepulcros. Pero incluso este lugar mítico tampoco permanece indemne ante el peso de la industrialización, y en "Los eucaliptos" sucumbe finalmente al irremediable avance de lo gris. Ribeyro identifica la huaca con la ciudad muerta para transmitir, a través de ese espacio simbólico, el proceso de transformación de la fisonomía urbana, afectando incluso a los espacios míticos del pasado prehispánico que habían sobrevivido en la ciudad colonial. Su objetivo en este relato y, como hemos podido comprobar, en una buena parte de su narrativa, se centra en representar el proceso de disolución de aquella Lima que, como escribió José Gálvez, "fue, durante la Colonia, una ciudad muerta. Hasta que llegó el pomposo tiempo de las calesas, el único ruido urbano fue el de las campanas"[8].

Como explica Miguel Ángel Lozano, "este cambio urbano que experimentan algunos núcleos contrasta con otros muchos lugares que permanecen inmovilizados en sus ambientes y costumbres tradicionales, alejados de toda modernización, pese a su cercanía a núcleos desarrollados –lo que favorece el contraste–, y condenados a perpetuarse en unos ambientes periclitados"[9]. Estas viejas ciudades detenidas en el tiempo y diseminadas en países que experimentan una incipiente industrialización son, en palabras de Lozano, "los reinos del silencio, los espacios de la desolación"[10].

Es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando se configura este motivo como tema literario, y concretamente su origen como *topos* se encuentra en la obra literaria del escritor belga Georges Rodenbach, quien, como ya hemos apuntado en el capítulo sobre la Lima imaginaria, abre el tema de la ciudad como estado de ánimo[11] partiendo de la expresión de Amiel: *"Un paysage est un état d'âme"*. Rodenbach, novelista y

---

[8] José Gálvez, *Una Lima que se va*, Lima, Euforión, 1921, pág. 33.

[9] Miguel Ángel Lozano, "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta", en *op. cit.*, pág. 65.

[10] *Ibidem*, pág. 64.

[11] Tesis fundamental de la que hemos partido en el capítulo "Función textual de la Lima imaginaria: la ciudad invisible", y que vertebra nuestro enfoque de la perspectiva urbana en los cuentos de Ribeyro.

dramaturgo que, como Ribeyro bastantes años después, trasladó su residencia a París, "supo utilizar en sus poemas –explica Lozano– imágenes tomadas de ambientes urbanos para sugerir estados de ánimo y sensaciones complejas, y dichos ambientes se corresponden con visiones y lugares reconocibles de las viejas ciudades flamencas"[12].

Hans Hinterhäuser, en su estudio sobre la obra de Rodenbach, destaca como primer libro de poemas con madurez artística *Le règne du silence*, título que ya contiene en sí mismo "un programa completo de su temática y su arte: un arte basado en un sutilísimo análisis de las sensaciones y estados de ánimo"[13]. De cualquier forma, aunque en los primeros libros de poemas se prefiguran los elementos básicos de la "ciudad muerta", es en su novela *Bruges-la-Morte* –publicada en París en 1892– donde el motivo se convierte en *topos* reconocible[14]: la ciudad melancólica y brumosa, con su hechizo de horizontes tristes y grisáceos, la vaguedad impresionista en el ensueño de sus calles, su moroso ritmo de lugar dormido; ciudad provinciana y murmuradora cuyo sonido opaco de campanas es su lenguaje y se fusiona, de manera admirable, con sus indecibles rumores, su mortecino silencio. La combinación de todos estos rasgos exacerba la concepción literaria de la urbe cuyo objetivo último, sin duda, es la creación de *la ciudad como estado de ánimo*, tal y como Rodenbach lo manifiesta, de forma explícita, en su "advertencia" preliminar:

> En este estudio pasional, hemos querido evocar también, y principalmente, una Ciudad, la Ciudad como un personaje esencial, asociado a los estados de alma; personaje que aconseja, disuade y determina a obrar.
>
> De esta manera, en la realidad, esta Brujas que nos hemos complacido en elegir, aparece casi humana... Se establece un ascendiente que va de ella a los que en ella residen.
>
> Ella los moldea según sus parajes y campanas[15].

---

[12] Miguel Ángel Lozano Marco, "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta", cit., pág. 60. Entre los libros de poemas de Rodenbach, Lozano destaca *La jeunesse blanche* (1886) o *Le règne du silence* (1891), *Vies encloses* (1896) y *Le miroir du ciel natal* (1898).

[13] Hans Hinterhäuser, "Ciudades muertas", en *op. cit.*, pág. 42.

[14] Lozano cita otras obras del escritor belga en las que recrea ciudades habitadas por la melancolía como espacios asociados a la introspección: los ya citados libros de poemas *Vies encloses* (1896) y *Le miroir du ciel natal* (1898); las novelas *Le carrilloneur* (1897), *L'Art en exil* (1899), y los dramas *Le voile* (1893) y *Le Mirage* (1898); todos ellos relacionados con *Bruges-la-Morte*. Cit., pág. 161.

[15] Georges Rodenbach, *Brujas, la Muerta*, Barcelona, Montaner y Simón, 1972, págs. XIII-XIV.

La Ciudad como personaje esencial, la Ciudad orientando las acciones de los personajes, la Ciudad sugerida ligada al personaje que la habita, son, como sabemos, las claves básicas de la construcción de la ciudad en Ribeyro, pero en los relatos que aquí vamos a analizar dichas claves se proyectan sobre un escenario inédito: la ciudad antigua, misteriosa y mágica, donde la concepción anímica de sus paisajes parece exacerbarse en la hiperestesia de sus habitantes.

Hacia el final de su novela, Rodenbach profundiza en esa construcción anímica de la ciudad que ha anunciado en su "advertencia" inicial:

> Del mismo modo también hay ciudades que tienen una personalidad, un espíritu autónomo, un carácter casi exteriorizado que corresponde ya a la alegría, al nuevo amor, al renunciamiento o a la viudez. Toda la población tiene un estado espiritual, y apenas se vive en ella, este estado del alma se comunica, se nos propaga en un fluido que se inocula y se difunde con la atmósfera.
>
> Hugo había sentido al principio esta influencia vaga y lenitiva de Brujas, y por ella se había resignado a sus solos recuerdos, a la ruina de sus esperanzas, a la espera de una buena muerte... Y ahora todavía, a pesar de las angustias del momento presente, por lo menos su pena se diluía un poco a la hora del crepúsculo, sobre los largos canales de agua inquieta, *procuraba confundirse de nuevo con la imagen y semejanza de la ciudad*[16].

En su estudio, Hinterhäuser continúa hojeando el álbum de ciudades muertas de fin de siglo y reconoce sus fotos en obras como las que siguen: *La mort de Venise* (1903) de Maurice Barrès, a la que considera versión finisecular por excelencia sobre Venecia, con diferencias respecto a la obra de Rodenbach; Toledo en otra obra de Barrès, publicada en 1912 con el título *Greco ou le secret de Tolède*, "una ciudad a punto de desmoronarse", irradiadora de un misticismo que genera la percepción de un mundo imaginario; o la misma ciudad en la literatura española de entresiglos, con novelas como *La voluntad* de Azorín, *Camino de perfección* de Pío Baroja o *Ángel Guerra* de Benito Pérez Galdós, en las que la hiperestesia que produce su ambiente, que en Barrès garantizaba el placer estético, provoca un trastorno de los sentidos[17]; y por último, Perle, ciudad imaginaria y capital del Reino del Sueño en la novela de Alfred Kubin *Die andere Seite* (1908), cuya vida sólo consiste en estados de ánimo, y, además, apare-

---

[16] *Ibidem*, págs. 128-129. El subrayado es nuestro.

[17] Miguel Ángel Lozano, en el citado estudio, analiza el *"topos"* de la ciudad muerta en la literatura española de principios del siglo XX, destacando ciudades como Toledo, Segovia, Ávila, Soria, Córdoba, Santiago de Compostela..., y en las obras de autores como Azorín, Baroja, Unamuno, Machado, y otros en los que se reconoce esta orientación temática, como Enrique de Mesa, Díez-Canedo o Andrés González Blanco.

ce representada como "imagen de la ilusión del mundo o del mundo de la ilusión en el sentido del idealismo de Schopenhauer"[18]. Finalmente, Hinterhäuser ofrece un sucinto catálogo de otras obras y autores que recrean el *topos* simbolista de la ciudad muerta.

Por nuestra parte, añadimos a este catálogo dos novelas más –también escritas en la época del cambio de siglo–, que constituyen un importante precedente del análisis que proponemos en las siguientes páginas, dado que pertenecen a la tradición literaria peruana. Sus títulos son *La ciudad muerta* y *La Ciudad de los Tísicos* (ambas de 1911), del escritor Abraham Valdelomar. La primera es una novela corta cuyo título está tomado del drama de D'Annunzio –*La cittá morta*– y en ella puede percibirse una mezcla de diversos influjos, con características de la lírica modernista entremezcladas con una sensualidad d'annunziana y la creación de personajes fantasmagóricos al modo de Poe. En *La Ciudad de los Tísicos* Valdelomar añade a estas influencias un estilo más personal, que se concreta en rasgos de inocente ternura y en la localización de espacios peruanos, así como en un sentido crepuscular que se refleja, por un lado en la capital, mediante la recreación del exotismo de principios de siglo, y, por otro, en un pueblo de tuberculosos donde los problemas se plantean con una suave y delicada tristeza, como una ensoñación melancólica[19].

Fin de siglo en Rodenbah, mediados del XX en Ribeyro, coinciden, teniendo en cuenta evidentes distancias inherentes a la historia y a la peculiar idiosincrasia de Europa y América Latina, en un proceso industrializador al que no sucumben ciertas ciudades geográficamente localizadas, tan disonantes con respecto a los centros nacionales modernizados. Y, en el origen de la creación ficcional de esas ciudades llamadas "muertas", la Brujas de Rodenbach, recreada literariamente en su ambiente gris y en su fisonomía global de viejas piedras que recubren, por dentro y por fuera, la faz y el alma del conjunto urbano: sus calles, conventos, palacios, iglesias, campanarios, puentes y canales. Esta ciudad de piedra, emblema de las ciudades muertas, encierra ese enigma que presienten Ribeyro y sus personajes ante las construcciones del pasado (Notre Dame, la huaca Juliana...). Como dijera Azorín en *Una hora de España* (1924) a propósito de la belleza de un viejo palacio, esas construcciones han adquirido "la dulce pátina del tiempo", "el encanto melancólico de lo viejo. Ahora sus piedras nos dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece"[20]. La ciudad, como paisaje creado durante siglos por

---

[18] Hans Hinterhäuser, "Ciudades muertas", cit., pág. 60.

[19] Cf. Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana III. Del posmodernismo/Del Perú Contemporáneo*, Lima, Peisa, 1993, págs. 698-699.

[20] *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pág. 603. Cit. en Miguel Ángel Lozano, pág. 67.

el hombre, "no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano"[21]; y muestra al hombre esa sabiduría inmemorial de sucesivas generaciones que nos hablan desde los surcos de sus piedras.

Esta visión simbolista del espacio urbano fue adoptada por Ribeyro, no sólo en los cuentos en los que recrea el *topos* de la ciudad muerta, sino en general en toda su narrativa, pues, como ya hemos señalado reiteradamente, consideraba que el gran estilo consiste en el arte de la alusión indirecta, de la sugestión, del espacio literario no colmado de palabras. Recordemos, por ejemplo, cuentos como "*Terra incognita*" o "Una aventura nocturna", en los que el paseo del *flâneur* hacia los aledaños de la ciudad insinúa el viaje introspectivo del hombre que busca su identidad, o que se aleja hacia espacios nuevos recientemente incorporados al paisaje urbano siempre cambiante, sugiriendo la promesa de un futuro mejor. En esta visión simbólica de la ciudad como estado de ánimo se establece esa misma "relación de correspondencia –elucida Lozano a propósito de Rodenbach– entre el hombre y la ciudad, influyéndose mutuamente": "La ciudad es un ámbito secular, un paisaje hecho por el hombre a lo largo de siglos, y como el hombre, su creador y constructor, sometido al poder devorador del tiempo"[22].

Cerrando el álbum de ciudades muertas escritas en la época que rodea el cambio de siglo, abrimos ahora el de Ribeyro, con dos fotos únicas e insustituibles: Ayacucho y Vézelay, ciudades que a continuación descubrimos como reelaboración del *topos* gestado en el catálogo de Hinterhäuser. Concretamente vamos a analizar los dos cuentos en los que Ribeyro recrea ciudades muertas, en el espacio peruano ("Los jacarandás") y en el espacio europeo ("La piedra que gira"), estableciendo relaciones íntimas con algunas de las novelas citadas en esta introducción, especialmente entre *Bruges-la-Morte* y "Los jacarandás". En estos relatos, Ribeyro realza con especial interés los rasgos de ciudad mágica a través de la creación de lugares míticos en los que se puede intuir el alma de las cosas, desvanecida en la ciudad modernizada, donde el escritor sentía la multiplicación de lo idéntico a la manera de Baudelaire, como pérdida del aura. La ciudad antigua ofrece la posibilidad de indagarla y escudriñarla en su aspecto más sustancial e íntimo, pues en ella la ausencia de máscaras pone al descubierto esas piedras en las que descansa su alma imperecedera y eterna.

---

[21] Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1998, pág. 25.

[22] Miguel Ángel Lozano, "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta", cit., pág. 62.

De alguna manera, Ribeyro, en estos cuentos, hace visible para el lector esa urbe sumergida y fragmentada en el seno de la ciudad moderna, ya sea Lima, París u otra ciudad europea; espacio literario en el que su escepticismo lleno de melancolía se expresa a través de estos nuevos ámbitos de la soledad. La vieja ciudad, invisible o flotante, o desvanecida en el aire de la nueva metrópolis, es la ciudad del enigma que por fin Ribeyro nos presenta en toda su integridad; desconoce el espejismo o la máscara, y su manera de ser extemporánea aúna magia y muerte como baluartes de una idiosincrasia indómita, que no sucumbe ante el poder devorador del tiempo.

Ayacucho: "El Rincón de Los Muertos"

A l'épouse morte devait correspondre une ville morte.
Georges Rodenbach

Como "poeta del silencio" era considerado Rodenbach en ese grupo de escritores –en el que figuraban nombres como Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe o Elskamp– que, a finales del siglo XIX y principios del XX, crearon una literatura nacional belga en francés y de espíritu flamenco. De momento, una tímida analogía con Ribeyro surge ya de esta consideración, pues *Le règne du silence* –primer libro de poemas en el que Rodenbach demuestra su madurez artística– puede ser también el reino de los mudos ribeyrianos y, más concretamente, la ciudad del silencio recreada como estado de ánimo en "Los jacarandás", y también en "La piedra que gira".

Durante el cambio de siglo, las viejas ciudades son, en palabras de Miguel Ángel Lozano, "un motivo estético que responde a la psicología de la derrota" y una nueva expresión de la soledad: "Son los reinos del silencio, los espacios de la desolación: pocas imágenes transmiten la sensación dolorosa de la soledad con más fuerza que aquellas que reducen al silencio y al abandono los ámbitos de la habitual convivencia, y los dotan de un ambiente de ensueño o de pesadilla"[23]. En esta atmósfera muda típica de la ciudad muerta, Ribeyro recrea, en el cuento titulado "Los jaca-

[23] Miguel Ángel Lozano, *cit. supra*, pág. 65.

randás", a un nuevo personaje derrotado y, en el protagonismo del que dota a esos espacios sin vida, exacerba al máximo su perspectiva de la ciudad como estado de ánimo.

La protagonista esencial de este relato es la ciudad de Ayacucho, cuyo proceso histórico derivó en su aislamiento con respecto a las rutas de la modernidad. José María Arguedas, en su estudio sobre la cultura mestiza de la ciudad de Huamanga –llamada también Ayacucho–[24], explica el proceso histórico de esta ciudad principal de la Colonia, por la importancia económica, política y estratégica del lugar y la región en que se ubicó, y profundiza en las causas por las que esta ciudad perdió su primacía como gran centro de tránsito a lo largo de la ruta fundamental del Virreinato –Lima-Cuzco–, época en la que el esplendor económico se reflejó en la arquitectura urbana y en el florecimiento de las artes, las letras y la educación:

> Las carreteras están causando un nuevo ordenamiento de los vínculos económicos y, por tanto, de los vínculos culturales. El área que bien podemos determinar antigua, Huamanga-Chanka, está siendo golpeada por dos nuevos y poderosos focos de difusión de tipos de cultura diferentes: Huancayo y Nazca-Lima[25].
>
> La desviación de las rutas de comunicación longitudinal del país ha dejado a Huamanga en el aislamiento. Cuando se abrió la carretera de Huancayo a Huamanga, en 1924, se supuso que la vida de Ayacucho se revitalizaría. Pero, a poco, se construyó la carretera Lima-Nazca-Puquio-Abancay-Cuzco, que volvió a dejar relegada a la ciudad.
>
> Las restricciones dictadas por la metrópoli durante la Colonia; las guerras de la independencia, después y, finalmente, las fábricas textiles modernas de Lima, Huancayo y Cuzco, hicieron desaparecer los obrajes [...] La navegación a vapor desvió todo el tránsito hacia el mar. [...] Huamanga quedó aislada, vuelta sobre sí misma, desenvolviéndose lentamente al impulso cada vez más débil de su propia vida interior en la cual sólo actuaban las invariables fuerzas en conflicto y síntesis: lo español y lo indio[26].

---

[24] Como explica Arguedas, "la ciudad de Huamanga se llama Ayacucho por ley de la República. Se usa indistintamente ambos nombres. Los indios la siguen llamando Huamanga". "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga", en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1975, págs. 148-172.

[25] *Ibidem*, pág. 152.

[26] *Ibidem*, págs. 157-158.

En suma, Arguedas esclarece en su estudio las causas por las que Ayacucho –ciudad al margen del proceso modernizador– conservó la fisonomía y costumbres de su pasado colonial; la fisonomía precisa que la hace idónea para su ficcionalización como ciudad muerta.

La ciudad detenida en el tiempo, ajena a cualquier atisbo de progreso, aparece en el primer párrafo del cuento que analizamos, y su símbolo por antonomasia son los jacarandás, esos árboles centenarios que continúan ejerciendo su papel de "genios tutelares del lugar" ("Los eucaliptos", pág. 118), pues no han sufrido la violenta aniquilación a la que fueron sometidos los eucaliptos del barrio limeño:

> La casa estaba allí, intacta, con su alta cerca de adobe que daba sobre la avenida de los Jacarandás. Había venido a pie desde la plaza de Armas, con su maletín de viajero en la mano, recordando lo que leyera una vez de las ciudades perfectas, las que se pueden pasear de un extremo a otro en un cuarto de hora. *Todo estaba igual*: los guayabos de la huerta, los tres eucaliptos y hasta las habitaciones, en las que halló el *mismo viejo desorden*. Por ellas anduvo hasta el anochecer, rodeado de *voces silenciosas* y hasta de la *música silenciosa* que salía de la radiola, donde *el disco continuaba inmóvil*, con la aguja detenida en el último surco. (pág. 371)[27]

En esta presentación se encuentran enunciados los elementos esenciales para la configuración de la ciudad muerta: el tiempo muerto en el espacio urbano y la ciudad como reino del silencio. Asimismo, se intuye desde este primer párrafo una característica apuntada por Lozano a propósito de Brujas en la novela de Rodenbach, ya señalada como rasgo de estilo en la narrativa urbana de Ribeyro. La ciudad de Brujas, reflexiona Lozano,

> no es exactamente un decorado; la ciudad [...] es un personaje esencial, con su carácter, y como tal actúa influyendo con su ejemplo y lección. Nunca aparece descrita en sus detalles, al modo naturalista [...]; *no hay una visión nítida y diferenciada de lugares, ambientes o costumbres: se sugiere el ambiente* y el carácter con ciertos elementos, los que constituirán el "topos"...[28]

Esta forma de creación literaria de ciudades coincide con una de las acepciones que hemos propuesto de "ciudad invisible": el paisaje urbano sugerido en consonancia con el estado de ánimo de los personajes, de forma que la ciudad adquiere un protagonismo esencial en la ficción narrativa.

---

[27] El subrayado es nuestro.

[28] Miguel Ángel Lozano, cit., pág. 62. El subrayado es nuestro.

En el fragmento citado de "Los jacarandás" la primera oración parece que va a desembocar en una descripción: "La casa estaba allí, intacta, con su alta cerca de adobe, que daba sobre la avenida de los Jacarandás". Pero inmediatamente el centro de atención se desplaza hacia el viajero que llega a la ciudad, por la que camina ensimismado en el recuerdo de un tiempo que se detuvo en la aguja de la radiola, cuando su esposa murió en esa misma ciudad, víctima de un ataque al corazón. El tiempo detenido o muerto en el espacio urbano coincide con la muerte de la esposa, e influye directamente sobre el protagonista. Éste, al recorrer sus calles, paraliza su vida, que ya no es sino el recuerdo silencioso de una vida anterior, y que en el presente es como esa aguja que no avanza y que continúa dando vueltas sobre el eje de una música ya escuchada.

Detengámonos en la escritura del tiempo muerto en el reino urbano del silencio. Ayacucho, cuyo significado desvela el protagonista, es "El Rincón de los Muertos" (pág. 372) y, como tal, se encuentra paralizado en el tiempo que precedió a la muerte. En las siguientes palabras de Miguel Ángel Lozano encontramos una descripción que se asimila a la perfección a ese espacio urbano denominado El Rincón de los Muertos: "el tiempo detenido en las orillas de la muerte, en un ámbito de extraña belleza, que ya no es la vida y aún no es la muerte, pero donde se siente el aliento del más allá"[29]. Uno de los personajes secundarios de "Los jacarandás" expresa este sentido de ciudad muerta de nuevo a través del recurso metafórico utilizado en "Te querré eternamente": "la misma ciudad es como una nave encallada en un arrecife pelado, réprobo" (pág. 375).

Otros signos de la permanencia en un tiempo pasado son los elementos de una naturaleza limpia y viva en el seno de la ciudad, entre ellos, como ya hemos señalado, los jacarandás. Los mismos personajes expresan este sentido: por ejemplo, cuando el rector explica a Miss Evans el dudoso origen de los geranios de su mansión. En este caso es la mansión el símbolo de un orden pasado y perpetuado a lo largo de los siglos:

> –Dicen que los plantó el marqués de la Feria, hace trescientos años [...] Lo mismo que los jacarandás de la avenida, ¿no los ha visto? Pero claro que es mentira. Lo único que hizo el marqués fue construir esta casa. (pág. 376)

Y no sólo la ciudad es físicamente imperecedera, sino que también lo es desde el punto de vista de sus habitantes y sus costumbres:

> Lorenzo había olvidado las costumbres de la ciudad. Se vivía de acuerdo a un orden viejo, enigmático, plagado de hábitos aberran-

[29] *Ibidem,* pág 64.

> tes. El médico recogía a los viajeros del aeropuerto en su camioneta, el alcalde tocaba tambor en las procesiones, el diácono curaba orzuelos y uñeros, el obispo salía los domingos con un caballete para pintar paisajes campestres... (pág. 373)
>
> Los zaguanes de las antiguas mansiones coloniales estaban ocupados ahora por pequeños artesanos que se obstinaban en perpetuar, sin mucha ilusión, oficios barrocos, cuyos temas principales eran la iglesia, el retablo y el toro. (pág. 374)

Fijado el sentido de tiempo detenido en la ciudad muerta, veamos a continuación la enumeración de elementos esenciales que Miguel Ángel Lozano destaca como constituyentes del *topos*, con el fin de analizar la manera en que se adaptan y recrean en "Los jacarandás":

> ...nunca un mediodía luminoso; los paseos son preferentemente al atardecer –la hora en que por excelencia se intuye el alma de los lugares–, o durante la noche; la estación es la de otoño o el invierno, y la alusión al eterno gris ceniciento o a la llovizna da al lugar el ambiente de un perpetuo día de difuntos; las calles están desiertas, o transitadas por figuras muy determinadas: alguna anciana de negro, un sacerdote, una beguina ensimismada... Las casas –casonas, palacios...– están siempre cerradas, y el reflejo del sol poniente en los cristales los asemeja a los ojos vidriosos de un agonizante [...]; y el silencio sólo queda alterado por el sonido de las campanas, la auténtica voz de la ciudad. Una religión de resignación y renuncia le da su carácter; y parece que el corazón de todo este espacio se encuentra –y resume– en los templos, y, dentro de estos, en ciertas obras de arte que allí se contienen[30].

Comencemos por la configuración desértica de la ciudad. Ribeyro, a lo largo del cuento, y partiendo de esos rasgos esenciales fijados en el primer párrafo citado, configura la ciudad muerta como ámbito de soledad y vacío. De hecho, el escritor utiliza de manera explícita en sus *Prosas apátridas* el apelativo de "ciudad muerta" para referirse a la soledad en la urbe: "Primero de mayo gris, mustio. Ciudad muerta. Cuadras de cuadras para encontrar una tienda abierta donde comprar una docena de huevos"[31]. Parece evidente que en la configuración urbana propuesta en "Los jacarandás" Ribeyro tenía en mente la reescritura del motivo literario de una ciudad muerta. Así, tras la presentación de la urbe asordinada e inmóvil, nuevos fragmentos vienen a transmitir el sentido de lo desérti-

---

[30] Miguel Ángel Lozano, cit., pág. 62.

[31] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas (completas)*, Barcelona, Tusquets, 1986, pág. 152.

co. Si en otros cuentos o ensayos la ciudad era concebida como desierto de multitudes, ahora la profunda soledad inherente a ese espacio inmenso es presentada a través de la calle desértica. Al igual que el protagonista de *Bruges-la-Morte*, este nuevo paseante solitario, como el *flâneur* en la gran ciudad, busca la soledad en las calles como medio de introspección; en este caso como recuperación de una vida pasada a través del recuerdo:

> No tomó hacia el Arco de los Españoles, donde la ciudad terminaba al borde del río y los potreros, sino que se encaminó hacia el centro. La calle 28 de Julio estaba desierta a esa hora. Los lugareños cenaban en sus casas y los forasteros, incapaces de habituarse a tantos campanarios y a tan pocos esparcimientos, bebían en los bares o veían en el único cine una película de vaqueros [...]
>
> Ya estaba en la Plaza de Armas. Una sola persona se paseaba a esa hora: el rector... (pág. 371)

En medio de este desierto urbano, las figuras que deambulan por las calles de Ayacucho intensifican el sentido de ciudad muerta, pues son como espectros que aparecen aquí y allá, ante los ojos del paseante solitario: "en la sombra de los portales, emergió un sujeto escuálido, con sombrero, llevado en hombros por dos mestizos" (pág. 373); "En el camino vio un viejo que llevaba en los hombros una vaquilla desollada y más allá dos niños indígenas descalzos..." (pág. 374).

En el siguiente fragmento, Lorenzo, como un nuevo *flâneur*, recorre la pequeña ciudad que siempre le conduce a los mismos puntos y, en su caminar, advertimos nuevos rasgos señalados por Lozano como constituyentes del *topos*: el paseo durante la noche, y los indicios de ese ambiente gris y lluvioso que tamiza la ciudad durante el día, creando la atmósfera idónea para el Rincón de los Muertos:

> Entrada la noche salió nuevamente a la calle. Recorrió toda la avenida de los Jacarandás hasta el Arco de los Españoles, cruzó los potreros, llegó al borde del río, retornó por el convento de las Clarisas y a pesar de que se desató una ventolera prosiguió su caminata por los barrios altos, sus callejas enlodadas por el chubasco de la tarde. (pág. 379)

La semejanza con los paseos de Hugo en *Bruges-la-Morte* parece obvia en el siguiente fragmento, donde el personaje es también el *flâneur* que encuentra en las calles solitarias la identificación con su propio estado de ánimo:

> No obstante, se decidió a salir, no para ir en busca de distracciones que sirviesen de lenitivo a su dolor: ni siquiera quería intentarlo... Pero le agradaba pasear en la penumbra del crepúsculo y buscar melancolías análogas a su duelo en los solitarios canales y en los barrios apartados de la ciudad[32].

Por último, otro rasgo completa la recreación del motivo: Ayacucho es una ciudad de casonas y palacios, "antiguas mansiones coloniales" (pág. 374) entre las que destaca en el cuento la del rector, "la más bella casa de la ciudad, con su pórtico de piedra gris y su portón colonial" (pág. 371), descrita por Lorenzo como espacio inmutable: "la comodidad de esa vieja casa, sus muros invulnerables y esa forma casi musical como se distribuía el espacio, a partir de la amplia sala, en series simétricas de habitaciones, que terminaban por unirse después de contornear el claustro interior" (pág. 375).

Asimismo, Ayacucho es también una ciudad de templos, iglesias y campanarios, que representan el corazón de estos espacios. A vista de pájaro, desde el avión, se podían "admirar los tejados de la ciudad y sus treinta y siete iglesias" (pág. 372), las cuales el escritor enfoca con especial interés a través de la mirada del protagonista que las observa en sus paseos: "Más lejos se detuvo frente a la iglesia de Santa Ana y quedó observando su fachada" (pág. 371); "Luego miró las torres de la catedral y lo que vio fue un gallo asomado a la ventana" (pág. 373). Recordemos que Rodenbach presenta a su personaje "conquistado por esta faz mística de la ciudad", y la describe "con un aspecto de creyente. De sus muros de hospicios y conventos, de sus múltiples iglesias, postradas sobre pilares de piedras, emanan alientos de fe y de renunciación"[33]. Del mismo modo, Ribeyro hace hincapié en la perspectiva de *ciudad levítica*, pero imprime su sello personal en el tratamiento de este tópico literario cuando, a modo de guiño risueño, su humor vuelve a asomarse en la siguiente presentación:

> Había olvidado también que era la ciudad de los clérigos. En sus correrías de la tarde se cruzó con el canónigo Salas que se escarbaba la oreja peluda con un palo de fósforo, con monseñor Lituma que regresaba de su chacra con un manojo de cebollas en la mano, con los padres Huari, Lezcano y Torrejón, con doce seminaristas que venían de jugar un partido de fútbol en el colegio Fiscal. (pág. 375)

---

[32] Georges Rodenbach, *op. cit.*, págs. 6-7.
[33] *Ibidem*, págs. 133-134.

Analizados los rasgos consubstanciales a la construcción de la ciudad muerta destacados por Lozano, si avanzamos en el análisis temático de "Los jacarandás" se encuentran nuevos elementos del *topos* en estrecha relación con *Bruges-la-Morte*. Hinterhäuser califica esta obra de "novela al mismo tiempo lírica y dramática. Lírica por dos motivos: por analizar la vida anímica de un solo personaje, rodeado de pocas figuras secundarias, y porque el diálogo con la ciudad, concebida como 'personaje esencial', recorre toda la acción"[34]. "Los jacarandás" comparte con esta obra ese lirismo en el sentido de que todos los elementos del cuento giran en torno a la vida interior del personaje, así como también por el diálogo con la ciudad que se configura como protagonista esencial. La insinuada personificación de la ciudad en el cuento de Ribeyro responde a dos analogías muy claras que se encuentran ya en *Bruges-la-Morte*, y que Miguel Ángel Lozano ha señalado en el citado estudio: "La ciudad con la esposa muerta de Hugues –el protagonista–, y la del alma de este personaje con la ciudad; la mutua influencia entre el ambiente urbano y un estado de ánimo"[35]. Esta mutua identificación de la ciudad, en ocasiones con la esposa muerta y en otras con el propio personaje, es evidente en los siguientes fragmentos de la novela:

> La ciudad de otro tiempo, esta Bruges-la-Morte, de la que él también parecía el viudo, apenas si le inspiraba un leve matiz de melancolía; y caminaba, consolado, a través de su silencio, como si también Brujas hubiese surgido de su tumba y se ofreciera al igual que una ciudad nueva que se parecía a la antigua.
> Y a través de los barrios de la gran ciudad mística a la que se encaminaba, levantaba los ojos hasta las torres misericordiosas, pedía el consuelo de las campanas [...] Ya empezaba a ser parecido a la ciudad, y tornaba a ser el hermano en silencio y en melancolía de esta Brujas dolorosa...[36]

En este sentido, en "Los jacarandás" ambas analogías responden a ese componente lírico, puesto que la personificación de la ciudad muerta se identifica tanto con el estado del personaje –anímicamente muerto–, como con la esposa efectivamente muerta con la que mantiene un diálogo de recuerdos. Veamos a continuación algunos fragmentos en los que se sugiere este diálogo de Lorenzo –el protagonista– con la ciudad muerta personificando a la esposa. Como Hugues en *Bruges-la-Morte*, quien evoca a su mujer en la ciudad de la melancolía, a Lorenzo, en cada rincón

---

[34] Hans Hinterhäuser, "Ciudades muertas", en *op. cit.*, págs. 42-43.
[35] Art. cit., pág 62.
[36] *Brujas, la Muerta*, ed. cit., págs. 65 y 127.

de Ayacucho, le asalta el recuerdo de los diálogos mantenidos con su esposa en esos mismos lugares:

> Lorenzo evitó la calle 28 de Julio, [...] y tomó cuesta arriba una calle paralela. No había pavimento ni otra luz que la del cielo. En una de esas casas viejas, descuidadas, que tenían cuatrocientos años y se venían casi abajo, vivió el rebelde Francisco de Carvajal, decapitado por orden del Pacificador La Gasca.
> –Me parece que he retrocedido varios siglos –dijo Olga–. Nada ha cambiado aquí. Me siento feliz, Lorenzo. Pero estos paseos cansan. (pág. 373)

Otro aspecto de la relación entre la novela de Rodenbach y el cuento de Ribeyro consiste en que la ciudad muerta –Brujas o Ayacucho– es evocada desde París, urbe de la cultura y la civilización modernas. Ambos escritores residieron en la capital francesa, y la ciudad muerta en sus vidas tan sólo es lugar de visita o residencia a corto plazo. En el caso de Ribeyro, realizó un viaje a Ayacucho para dirigir el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Huamanga, donde residió durante los cuatro últimos meses de 1959[37]. Ni en la novela de Rodenbach ni en el cuento de Ribeyro la ciudad muerta es lugar de residencia habitual del personaje. Ahora bien, los motivos del viaje difieren en estas obras: en *Bruges-la-Morte*, Hugues elige esta ciudad para mecerse en su melancolía tras la muerte de la esposa, mientras que en "Los jacarandás" el protagonista, tras haber vivido allí con su mujer cuando era profesor en la Universidad, regresa a Ayacucho con el fin de trasladar a Lima el féretro de su esposa.

De cualquier modo, independientemente del objetivo del viaje, la íntima conexión entre el personaje y la ciudad en "Los jacarandás" recrea la construcción literaria de la urbe inaugurada por el escritor belga. En la obra de este último, esta concepción responde al estímulo filosófico de Schopenhauer, y es así como Hugues escoge la ciudad muerta como lugar "de silencio y calma, ejemplo de resignación, consejo de piedad y austeridad; un espacio donde se resume la aspiración schopenhaueriana a la

---

[37] Véase el "Segundo diario limeño con interludio ayacuchano (1958-60)", en *La tentación del fracaso, I. Diario Personal 1950-1960*, Lima, Jaime Campodónico, 1992, págs. 228-233. También en el cuento autobiográfico "Sólo para fumadores", Ribeyro narra su experiencia ayacuchana: "Me encontraba en Huamanga, como profesor de su universidad, que acababa de reabrirse después de tres siglos de clausura. Esa vieja, pequeña y olvidada ciudad andina era una delicia. El camarada Gonzalo no había hecho aún su aparición ni su filosofía señalado ningún sendero luminoso. Los estudiantes, casi todos lugareños o de provincias vecinas, eran jóvenes ignorantes, serios y estudiosos, convencidos que les bastaría obtener un diploma para acceder al mundo de la prosperidad" (pág. 585).

renuncia a la vida, la mutilación de los deseos..."[38]. En "Los jacarandás" Lorenzo también responde a ese perfil del hombre que se siente vacío y renuncia a cualquier invitación de los personajes que le rodean; siente ante sí "una pantalla de tristeza, de invencible aburrimiento" (pág. 377), esa sensación que Azorín describe a propósito de Segovia –otra ciudad muerta– en *Doña Inés* (1925): "el agridulce regodeo en el tedio" que se experimenta "en la monotonía de las viejas ciudades"[39]. En opinión de Lozano, esta voluptuosidad de la melancolía sólo es capaz de percibirla quien evoca la provincia lejana desde la capital bulliciosa[40].

En Ribeyro, la evocación de la ciudad muerta desde ese centro cosmopolita por excelencia que es París, así como la evocación de una Lima antigua durante la época de su modernización en la mayoría de los cuentos urbanos, revierte en "Los jacarandás", por contraste obvio entre la ciudad antigua y la moderna, ese sentido de lo degradado, inauténtico y enmascarado de la urbe industrializada que hemos señalado en capítulos precedentes[41]. Las reflexiones en este sentido aparecen diseminadas a lo largo del cuento:

> Estaba en pantalones y se había echado a los hombros un ponchito ridículo, inauténtico, fabricado en serie en la capital.
> [...]
> Miss Evans apareció con un geranio en la mano.
> –Disculpe, doctor, pero me pareció tan grande, tan limpio. Lo arranqué en el jardín de la entrada. En Lima están llenos de polvo. (pág. 376)

En otros fragmentos, el sentido de la contraposición entre ambos tipos de ciudad nos lo transmiten los personajes que provienen de la capital:

> –Mira mis pies –dijo Olga–. Están hinchados. Yo no quisiera que me atendieran aquí. En esta ciudad, donde ni siquiera se conoce la rueda, ¿cómo puede no haber un buen médico? Dos meses antes, me llevas a Lima. (pág. 378)

> –En realidad, la campiña me aburre –dijo Lorenzo–. Soy un hombre de ciudad. ¿Regresamos? (pág. 381)

---

[38] Miguel Ángel Lozano, cit., pág. 63.

[39] Azorín, *Doña Inés (Historia de amor)*, Madrid, Castalia, 1990, pág. 120.

[40] Cit., pág. 67.

[41] Recordemos el cuento "La juventud en la otra ribera" y el análisis de la ciudad como espejismo artificial en el apartado "París, ciudad enmascarada", así como la "Prosa 20" de las *Prosas apátridas*, donde Ribeyro reflexiona sobre lo inauténtico de la naturaleza en el seno de la ciudad.

La ciudad muerta, auténtica e irreductible por la sensibilidad exacerbada de su propia naturaleza, es también una *ciudad mágica*, entendida como espacio generador de la alucinación y el trastorno de los sentidos, y directamente relacionada con el argumento del cuento. Como en *Bruges-la-Morte*, la actitud de resignación y austeridad del protagonista se ve amenazada por la presencia de una mujer, Jane en la novela de Rodenbach y Miss Evans en "Los jacarandás". En ambos casos el personaje, atrapado por la alucinación del espacio fantasmal, identifica de forma paulatina a la mujer desconocida con la esposa muerta, confusión que en la obra de Rodenbach es un engaño cruel, pues "la verdadera analogía se establece con la ciudad, no con la mujer viva"[42].

Lozano apunta como posible fuente de esta trama argumental de *Bruges-la-Morte* el cuento de Edgar Allan Poe titulado *Ligeia*[43]. En este relato el protagonista sufre la muerte angustiosa de su esposa a causa de una enfermedad irreversible y decide trasladarse a una abadía sombría y triste, como un reducto de ciudad muerta. La motivación es la misma que en Rodenbach, esto es, identificar la melancolía del lugar con la esposa:

> Adquirí y reparé en parte una abadía cuyo nombre no diré, en una de las más incultas y menos frecuentadas regiones de la hermosa Inglaterra. La sombría y triste vastedad del edificio, el aspecto casi salvaje del dominio, los numerosos recuerdos melancólicos y venerables vinculados con ambos, tenían mucho en común con los sentimientos de abandono total que me habían conducido a esa remota y huraña región del país[44].

Y, a pesar de casarse con otra mujer, el recuerdo de su esposa permanece indemne: "Mi memoria volaba (¡ah, con qué intensa nostalgia!) hacia Ligeia, la amada, la augusta, la hermosa, la enterrada"[45]. Cuando la mujer con la que el protagonista vuelve a casarse también enferma gravemente, la alucinación intensificada por los efectos del vino y del opio produce en la mente del protagonista la confusión de ambas mujeres, y, finalmente, cree recuperar en el nuevo lecho de muerte de la reciente esposa a la anterior siempre amada, Ligeia:

> De un salto llegué a sus pies. Estremeciéndose a mi contacto, dejó caer de la cabeza, sueltas, las horribles vendas que la envolvían, y

---

[42] Miguel Ángel Lozano, cit., pág. 63.

[43] Como referencia bibliográfica sobre este punto Lozano cita a Claude De Grève, *Georges Rodenbah*, Bruxelles, Éditons Labor, 1987, pág. 52.

[44] Edgar Allan Poe, "Ligeia", *Cuentos,* 1, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Alianza, 1998, pág. 312.

[45] *Ibidem*, pág. 314.

> entonces, en la atmósfera sacudida del aposento, se desplomó una enorme masa de cabellos desordenados: *¡eran más negros que las alas de cuervo de la medianoche!* Y lentamente se abrieron *los ojos* de la figura que estaba ante mí. "¡En esto, por lo menos –grité–, nunca, nunca podré equivocarme! ¡Éstos son los grandes ojos, los ojos negros, los extraños ojos de mi perdido amor, los de Lady... los de LADY LIGEIA!"[46].

Del mismo modo, en *Bruges-la-Morte* Hugo siente con mayor intensidad la identificación de su esposa con Jane, muerta entre sus brazos. "El recuerdo de la piel –escribe Hinterhäuser– y de los miembros de la difunta se une al cuerpo exuberante de su doble y ambos dan lugar a un narcótico inefable"[47]:

> Las dos mujeres se habían identificado en una sola. Si en vida se parecían, más semejantes eran aún en la muerte, que las había marcado con la misma lívida palidez. No se diferenciaban la una de la otra... único rostro que había constituido su amor[48].

En "Los jacarandás" esta confusión de identidades se produce entre tres mujeres muy parecidas: Olga –la esposa–, miss Evans –la nueva profesora, sustituta de Lorenzo– y Winni –una inglesa que había conocido hacía siete años en Londres–. Esta confusión alcanza momentos de máxima intensidad en la mente de Lorenzo:

> –¡No, miss Evans! –gritó–. ¡Usted no es Winni! ¡Winni era la inglesa que conocí hace siete años en el Mandrake Club y era también mi mujer, la que murió de un ataque al corazón hace dos meses, cuando esperaba bebé! (pág. 383)

El desenlace es similar al de *Ligeia* y *Bruges-la-Morte*: cuando miss Evans se marcha de la casa de Lorenzo, atemorizada por esa confusión de identidades que roza casi el límite de la locura, éste la llama desesperadamente y, en el momento en que ella deja de andar, tiene lugar esa imaginaria resurrección de la muerta en el cuerpo de la sustituta. Olga, como la esposa muerta de Rodenbach o Lady Ligeia en el cuento de Poe, resucita también en los brazos del protagonista:

> Lorenzo avanzó hacia ella, cada vez más rápido, y en el momento en que la alcanzaba la vio volverse con el pelo suelto, pelirrojo, pecosa, juvenil, sonriente, los brazos caídos, entreabiertos.

---

46 *Ibidem*, pág. 320.
47 "Ciudades muertas", cit., pág. 44.
48 Georges Rodenbach, *Brujas, la Muerta*, ed. cit., pág. 199.

> –Olga –repitió–. ¡Cómo es posible, otra vez!
> La abrazó, besándola con tanta fuerza que perdieron el equilibrio y quedaron apoyados contra el muro. Cogiéndola al fin del talle, la hizo girar y la condujo enlazada hacia la casa. Miss Evans se dejaba llevar, mirando los árboles, que respiraban en la noche sin viento. (pág. 386)[49]

Si tenemos en cuenta todas las similitudes señaladas, bien puede apuntarse la posible influencia tanto de *Bruges-la-Morte* como de *Ligeia* sobre "Los jacarandás". La relación con la novela de Rodenbach es obvia, no sólo en lo que atañe al argumento sino sobre todo, y esto es lo que más nos interesa, porque en "Los jacarandás" hemos encontrado un modelo de reescritura de "la ciudad muerta" que cumple con todas y cada una de las características con las que el escritor belga creó, de forma inédita, este *topos* literario. En cuanto a la similitud con el cuento de Poe, parece también probable la fuente argumental si tenemos en cuenta que fue un escritor muy leído por Ribeyro[50], aunque en *Ligeia* no aparece una ciudad concreta. Esta idea, además, adquiere más peso cuando descubrimos lo que podría ser un guiño de Ribeyro a Poe en "Los jacarandás", concretamente en una especie de extraño inciso que no mantiene relación alguna con el resto del relato, y en el que aparece una abadía como la de *Ligeia*: "Despertó tarde, de una noche plena de ensueños. En su memoria sólo indicios, una abadía gótica, un bosque rojizo, otoñal, una serpiente" (pág. 377). Lorenzo, en este momento, bien podría estar soñando con esa abadía de Inglaterra en la que transcurre el cuento de Poe, de alguna manera asumiendo en "Los jacarandás" la personalidad del protagonista de dicho relato.

En el proceso de búsqueda de la esposa que el personaje cree recuperar finalmente en otra mujer, los jacarandás, como símbolos imperecederos de un pasado que lucha por hacerse presente en la mente de Lorenzo, mantienen una íntima relación con el protagonista. Dicha relación es especialmente perceptible en los momentos en que la presencia de estos árboles genera ese hálito mágico que penetra en el personaje, como recuperación de un pasado y una mujer perdida:

---

[49] La aparición del doble es un tema por el que Ribeyro sintió una especial curiosidad, tal y como lo manifiesta en algunos fragmentos de sus ensayos, y su utilización como mecanismo literario generador de lo fantástico reaparece en el relato titulado "Doblaje". Asimismo, en *Los geniecillos dominicales*, Ludo, el protagonista, establece en algunos momentos la identificación entre la Walkiria, mitificada como primer amor de la infancia y Estrella, la prostituta de la que se enamora en su juventud.

[50] Véase *La tentación del fracaso, III. Diario Personal 1975-1978*, Lima, Jaime Campodónico, 1995, pág. 196.

> Interrumpiéndose, le dio la espalda y comenzó a alejarse. Lorenzo esperó un rato, respirando copiosa, afanosamente, el aire perfumado: los jacarandás. Cuando la vio a una veintena de pasos abrió la boca:
> –¡Miss Evans!
> Miss Evans siguió su camino.
> –¡Winni!
> Seguía alejándose.
> –¡Olga!
> [...]
>
> Miss Evans se dejaba llevar, mirando los árboles, que respiraban en la noche sin viento.
> –¿Cómo dijo el rector que se llamaban?
> –Los jacarandás. Otra vez, Olga, paseándose bajo los jacarandás. (págs. 385-386)[51]

Para finalizar con el análisis de "Los jacarandás", en este Rincón de los Muertos del Perú Ribeyro ha descorrido el velo que tamizaba la faz de la ciudad antigua en el seno de la moderna. Ayacucho es la *ciudad visible* en la que el sujeto traza el enigma de su existencia y, en el laberinto de incógnitas que reposan en las piedras centenarias, de forma natural y sin máscara alguna, halla signos que le acercan a ese enigma inmemorial. Indagado por sucesivas generaciones que en el espacio imperecedero de la ciudad antigua han depositado su muerte, para los vivos de Ribeyro la incógnita encierra una sabiduría perdida. En un momento concreto de "Los jacarandás", Lorenzo disuelve dicho enigma en la inminencia de la muerte:

> Si la vida es un camino, como vulgarmente se dice, no es un camino recto ni curvo. Digamos que es un espiral.
> –¿Y a dónde lleva?
> –Al rincón de los muertos. (págs. 382-383)

---

[51] La íntima relación que se establece en este relato entre la esposa y los jacarandás recuerda, inevitablemente, la identificación que establece Martín Adán entre estos árboles violáceos y Miss Annie Doll en *La casa de cartón*: "Pero Ramón no ve en el jacarandá tu imagen dilatada por el sol. Tú, para él eres una gringa medio loca, y un jacarandá, un árbol que echa flores moradas. Tú eres una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una Kódak al costado y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad, de insensatez... Un jacarandá es un árbol solemne, anticuado, confidencial, expresivo, huachafo, recordador, tío. Tú casi una mujer; un jacarandá, casi un hombre. Tú humana, a pesar de todo; él, árbol, si nos dejamos de poesías". Martín Adán, *La casa de cartón*, en *El más hermoso crepúsculo del mundo* (antología), México, F.C.E., 1992, págs. 317-318.

Alfredo Bryce Echenique escribe a propósito de este cuento: "Ribeyro es capaz, como en el enigmático relato 'Los jacarandás', de representar con los materiales de la evidencia una verdadera fábula de la interrogación"[52]. Para Lorenzo, la única evidencia es la muerte y, sin embargo, gracias al espacio abierto de la lectura en el desenlace, la interrogación persiste. El enigma en el horizonte es el enigma de la ciudad antigua y su misma irresolución traza el camino del ser humano, sugerido en el cuento como camino del amor. Aunque "el amor es tan amargo como la muerte" (pág. 384), sin embargo el desenlace del cuento propone la idea del amor naciendo al lado de la muerte, como en el cuento "Te querré eternamente"[53]. Ante la intensidad del amor, el personaje resucita a la esposa amada en un proceso de enajenación mental que diluye la evidencia de la muerte. Pero, en cualquier caso, el espacio no evidente del desenlace abierto nos permite imaginar la reconstrucción del enigma en un nuevo camino. Cuando Lorenzo levanta la aguja del tocadiscos y la vuelve a dejar caer en el inicio del disco, el sonido de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi envolviendo la atmósfera de la casa ya no es el mismo, otros sentimientos lo embargan, fluctuando entre el recuerdo y un futuro inminente. Pero la bisagra ya se ha traspasado en este delicado gesto, prediciendo el desenlace de la unión.

VÉZELAY: EL TIEMPO CIRCULAR

Alrededor, gira la ciudad, irrepetible,
giramos y giramos hasta morir,
porque por fin nos hemos descubierto.

José Hierro

He leído que el pasado y el futuro son una espiral cada una de cuyas vueltas contiene a la próxima y predice su forma.

Truman Capote

La *ciudad invisible*, espacio antiguo escondido tras la llamativa fachada de la modernidad, aparece en la ficción ribeyriana como constante

[52] Alfredo Bryce Echenique, "El arte genuino de Ribeyro", prólogo a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994 (págs. 11-15), pág. 14.

[53] Me remito al capítulo "Un microcosmos urbano en el mar".

de su perspectiva urbana, tanto en los cuentos que transcurren en la capital peruana, como en los que la historia sucede en ciudades europeas. En el capítulo titulado "La ciudad europea: reencuentro y desmitificación" ya hemos analizado cómo Ribeyro proyecta las mismas nociones explicativas de la narrativa urbana limeña sobre los cuentos de ciudades europeas, entre ellas, el enfoque insistente de los espacios antiguos que han sobrevivido a la invasión modernizadora. Pero, como estamos comprobando en este capítulo, Ribeyro, que en la mayoría de cuentos urbanos constriñe la ciudad antigua a meros elementos disgregados y dispersos en ciudades modernizadas como Lima o París, crea en dos de sus cuentos a una protagonista de excepción: la vieja ciudad –mágica y muerta– recreada en ambos espacios, peruano y europeo.

En el capítulo precedente hemos estudiado la recreación del *topos* en una ciudad peruana: Ayacucho o El Rincón de los Muertos. Ahora nos desplazamos, con Ribeyro, hasta el continente de la otra ribera, para adentrarnos por caminos tortuosos hasta llegar a la lejana ciudad francesa de Vézelay, en el cuento titulado "La piedra que gira".

La historia, narrada en primera persona con tono autobiográfico, transcurre durante un viaje de regreso desde Ginebra a París, cuando el narrador, como personaje testigo, es conducido por un viejo conocido hasta la ciudad de Vézelay, un remoto lugar apartado y de difícil acceso:

> En efecto, cuando el carro se puso en marcha y contorneó la colina, vi el caminillo saltar sobre el río por un puente de madera y subir entre arbustos por una especie de promontorio en cuya cima se avistaban los tejados de Vézelay. (pág. 274)

A partir de este momento el relato se centra en la caracterización de Vézelay como ciudad muerta. Como punto de referencia esencial para el análisis del *topos* en este cuento, de nuevo me remito al estudio citado de Miguel Ángel Lozano y, en concreto, a la enumeración de ciertos elementos que aparecen repetidos en diversos textos sobre ciudades muertas, que hemos reproducido en el capítulo anterior.

En primer lugar, la acción transcurre durante el invierno, y el clima permanentemente lluvioso y frío del lugar crea la atmósfera propia de la ciudad muerta. Ribeyro consigue mantener a lo largo del relato este ambiente sombrío meciéndose en cada recodo de la ciudad visitada, a través de constantes alusiones a un clima invernal especialmente intenso:

> Corría un aire helado. Pronto empezó a llover con fuerza y tuvimos que correr hasta el atrio de la iglesia. [...] En su interior hacía un frío de catacumba. (pág. 275)

> Con la lluvia se habían formado charcos y el carro se hundía y elevaba como una chalana en mar picado. (pág. 276)

Otro de los elementos del *topos* apuntado por Lozano se refería a lo desértico de las calles solitarias, cuyas casas, además, están siempre cerradas. Si en "Los jacarandás" las calles desérticas de Ayacucho mostraban en ocasiones la sorpresa de algún paseante solitario, emergiendo de las sombras como espectro misterioso, en Vézelay sin embargo la soledad es absoluta. Ninguna imagen se asoma a las calles visitadas por los dos viajantes, y ninguna puerta queda entreabierta como atisbo de vida en ese apartado lugar que, por este motivo especialmente, intensifica la resonancia de la ciudad muerta finisecular:

> Era un pueblo pequeño, viejísimo, solitario, con calles estrechas y lúgubres casas de piedra. A pesar de ser plena mañana sus calzadas estaban desiertas. ¿Dónde podían estar sus habitantes?
> –Trabajando en el campo –dijo Bernard–. O tal vez encerrados en sus casas. No lo sé. [...]
>
> [...] La plazoleta estaba también desierta. Las dos tiendas de *souvenirs* estaban cerradas. [...] tuvimos que correr hasta el atrio de la iglesia. La puerta principal estaba cerrada. (págs. 274-275)

El alma de esta ciudad solitaria tiene su centro en la catedral, ese templo que más bien parece catacumba, en íntima correspondencia con el resto de la ciudad que, como Ayacucho, conserva las piedras milenarias depositadas por sucesivas generaciones. La presencia de la catedral se destaca con especial interés desde el principio del relato, cuando el personaje testigo, al conocer que va a visitar Vézelay, exclama: "–Vézelay [...] Si no me equivoco, allí hay una catedral. He leído eso en alguna parte" (pág. 274). Poco después se señala la ubicación de esta construcción, a la que se accede por la ruta de piedra de una calle estrecha: "El carro pasó bajo un arco románico y luego de rodar por una calle estrechísima desembocó en una plazoleta, frente a la cual se levantaba la catedral" (pág. 275). Más tarde, cuando se encuentran en su interior, se descubre que Vézelay era el lugar en el que Bernard vivía en su niñez; una vez más, este espacio del pasado –al igual que los jacarandás como elemento simbólico o tantos lugares sempiternos de la ciudad ribeyriana– permite al personaje regodearse en la melancolía y el recuerdo de su infancia. Sin duda, su pasado descansa inalterado en las robustas piedras de la urbe que poseen "la dulce pátina del tiempo", como diría Azorín. Las de la catedral, en este cuento, devuelven al personaje la memoria que tan solo este espacio le permite recuperar.

A través de este recuerdo se alude al componente ideológico característico de la configuración de la ciudad muerta, como ciudad provinciana y atrasada. Pero en ningún momento se establece una polémica entre tradición y progreso, como sí se planteaba en "Los jacarandás"; ahora bien, en este último no se toma como punto de referencia para dicha polé-

mica el factor religioso, sino la noción de ciudad enmascarada de la modernización opuesta a la auténtica y genuina del pasado. En cualquier caso, puesto que en ninguno de los dos cuentos se establece dicha oposición sobre la base de la ideología religiosa, puede decirse que en las ciudades muertas de Ribeyro la religión aparece, más que como ideología, como estética de la fisonomía del espacio urbano.

Pero no nos olvidemos de la concepción de la ciudad como estado de ánimo, que es la base sobre la que se sustenta la creación literaria del *topos* simbolista que identificamos, y que en "La piedra que gira" reemerge como substrato esencial de la narrativa urbana ribeyriana. El especial enfoque de la catedral que Ribeyro realiza desde el inicio del relato no es inmotivado. Recordemos la dificultad del acceso hasta el pueblo por parte de los personajes en un pasaje en el que Bernard avisa a su compañero de la proximidad de Vézelay: "–Mira –dijo Bernard–. Mira esa colina. ¿No ves un camino que trepa por el borde? Siguiendo ese camino se desciende al otro lado, se cruza el brazo del río y se llega a Vézelay" (pág. 274). Cuando consiguen llegar a la ciudad, Bernard se dirige hacia el templo, al que finalmente penetran tras conseguir salvar el tortuoso camino. Parece insinuarse que el corazón del espacio de la ciudad muerta se encuentra en la catedral, sentido este que se intensifica en la profunda identificación de ese espacio con el estado de ánimo del personaje. Al igual que el alma de Bernard el corazón de la ciudad se encuentra vacío y frío como una catacumba:

> En su interior hacía un frío de catacumba. No se veían cirios, ni bancas, ni fieles, ni siquiera uno de esos infalibles sacristanes que se ofrecen a mostrarnos los tesoros del lugar por una modesta propina. (pág. 275)

Inmediatamente después, ese vacío comienza a llenarse a través del recuerdo de aquellas misas de verano, del confesionario, etc. Pero no se colmará hasta más tarde, cuando por fin los personajes acceden a un lugar más recóndito situado en las afueras de la ciudad, ya en el dominio de la naturaleza: el lugar en el que se encuentra "la piedra que gira".

El camino tomado es la continuación de ese trayecto que si antes les había conducido a la recóndita Vézelay, y en concreto a su corazón –la catedral–, ahora les conducirá hasta un *espacio mágico*, pues la necesidad de colmar el vacío requiere esa profundización en los espacios de la niñez. Y, en ese sorprendente lugar ya ubicado en medio de la naturaleza, reemergen los elementos propios de la ciudad muerta –el convento, el cielo brumoso en un entorno solitario y desierto...–, de modo que este espacio no urbano –como la abadía de Poe en la región más remota de Inglaterra– puede considerarse como un reducto de ciudad muerta:

> Pronto dejamos el río a un lado y nos internamos por un paisaje onduloso, de colinas redondeadas, todas semejantes, un poco obscenas, de una majestad lamentable bajo ese cielo brumoso. Al poco rato llegamos ante una construcción que recordaba un convento. (pág. 276)

Es en este momento cuando por fin Bernard revela el destino de su búsqueda: "–Busco la piedra que gira" (pág. 276). Y así el viaje continúa por caminos cada vez más tortuosos, insinuando la dificultad de hallar ese centro de resonancia existencial:

> El carro arrancó y anduvo aún por caminos sinuosos y desiertos, siempre entre colinas ovulares, cultivadas... (pág. 276)

> Para llegar al bosque hay que pasar una acequia, con dos puentes de troncos caídos. Hay también un pedazo de alambrada. Mira.
> [...]
> Lo seguí por el camino barroso, cruzamos la fosa del tronco caído y después de atravesar un pedazo de bosque llegamos al borde del río. En una pequeña explanada se veía una enorme piedra piramidal que soportaba en su cúspide, yuxtapuesta, milagrosamente sostenida por alguna ley mecánica que ignoro, otra piedra plana y circular que con el viento parecía girar sobre sí misma. (pág. 277)

El camino hacia ese centro anhelado ha finalizado y, en su transcurso, Bernard ha ido descubriendo algunas de las claves de su misteriosa búsqueda, entre ellas, la nostalgia del tiempo de la niñez, la segunda guerra mundial y la ocupación nazi. Al desvelar estas claves tomando como referente los distintos espacios visitados, Ribeyro pone de manifiesto las secretas correspondencias entre el paisaje y el personaje. Los lugares que atraviesan en el camino de búsqueda adquieren cada vez más fuerza en su función de devolver al personaje un tiempo perdido en la amargura del recuerdo. Así, en el dificultoso camino por lugares escabrosos y desérticos, Bernard comienza a desvelar el sentido de la búsqueda:

> –Mi hermano tenía catorce años y yo once –dijo Bernard–. Entonces nos habíamos refugiado en esta región. París estaba ocupado por los alemanes. Una vez salimos a caminar, empezó una tormenta...
> [...]
> –*En poco tiempo dejé de ser niño*[54]. En el 44 Michel cumplió diecisiete años y yo catorce. Me daba cuenta de lo que pasaba. La gue-

[54] El subrayado es nuestro.

> rra había llegado hasta esta campiña tan apacible. En la catedral de Vézelay se celebraban reuniones, también en un albergue que no he podido encontrar. Michel iba a ellas. Yo lo acompañaba... (pág. 276)

En estas palabras reaparece la pérdida del espacio vital como constante de la narrativa ribeyriana. Ese momento que marca el fin de la edad de la niñez ("En poco tiempo dejé de ser niño") es el motivo central sobre el que se construyen cuentos como "Mayo 1940", "Página de un diario", "Por las azoteas" o "Los eucaliptos", por citar los ejemplos más sobresalientes. Todos ellos señalan el límite preciso que separa la niñez en la vida del ser humano como un paraíso perdido[55].

En un paréntesis donde el narrador explica cuál ha sido el destino de ese niño de Vézelay, descubrimos al Bernard adulto que se trasladó a la capital peruana, donde se casó y prosperó gracias a los negocios: "Luego lo encontré en París donde, al cabo de tanto tiempo de ausencia, venía a gozar de sus primeras vacaciones" (pág. 276). Desarraigo y sentimiento de vacío, como rasgos típicos del personaje ribeyriano, se repiten en la caracterización de este nuevo protagonista que realiza el movimiento contrario al de los personajes de los cuentos europeos, quienes se desplazan, como el propio escritor, del Perú a Europa. Y, en ese viaje invertido, la conciencia de habitar en una especie de periferia como en un círculo vacío, y la nostalgia del "paraíso perdido" de la niñez, mueven al personaje a adentrarse en busca del centro, al encuentro de una identidad extraviada. En correspondencia con el sentir del personaje, en este cuento el centro se representa en dos símbolos fundamentales: la catedral vacía –concomitante con el vacío interior del personaje desarraigado– y la piedra que gira –simbolizando el reencuentro vivificante con los tiempos de la adolescencia–. Como ha observado Fernando Ainsa al analizar *Crónica de San Gabriel*, ejemplo del movimiento centrípeto en un fatigoso viaje hacia el corazón del país, "la dificultad de acceso a los centros de la identidad reaparece como una constante de esta narrativa en la obra de Ribeyro"[56].

Hacia el final del relato, Bernard ofrece una de las últimas claves que redondean el sentido de la búsqueda: la muerte del hermano fusilado al

---

[55] Por ejemplo, después del terremoto que el escritor narra en "Mayo 1940", finaliza el cuento con esa especie de fractura vital, en correspondencia con la del espacio: "Fue como una señal que marcó una fractura en el tiempo: nuestra infancia había terminado" (pág. 685). Esta especie de rotura temporal se produce en "Página de un diario" por la muerte del padre; en el cuento "Por las azoteas" es el descubrimiento de la marginalidad lo que produce la quiebra irreversible; y, como ya sabemos, la tala de los eucaliptos en el cuento que así se titula supone también la pérdida del espacio idílico de la niñez.

[56] Fernando Ainsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pág. 144.

lado de "la piedra que gira". Así, comprendemos esa constante evocación del hermano durante el camino que separa el centro urbano de ese recóndito espacio mágico. Cuando atraviesan el bosque, Bernard exclama:

> Hemos vuelto a regresar a él. Si Michel hiciera de nuevo como yo este camino, si viera otra vez estas colinas, el bosque, seguramente que se sentiría como yo, conmovido. Sí, conmovido. (pág. 277)

Este fragmento nos da la clave para comprender el sentido de la ciudad muerta en este relato, pues si en "Los jacarandás" se identificaba a la esposa muerta con ese espacio paralizado en el tiempo, en "La piedra que gira" encontramos una nueva reformulación del *topos*, al establecer una correspondencia entre el hermano muerto y el espacio urbano de la muerte. Además, como nuevo rasgo de esta reformulación, dichos espacios abarcan no sólo la ciudad muerta sino también su extrarradio de naturaleza indómita, no por ello exenta de la visita de los ciudadanos. Este sentido de reformulación del *topos* sólo se nos revela al final del cuento, mientras que en "Los jacarandás" la identificación con la esposa muerta se insinúa desde el principio de la narración.

Además, si en "Los jacarandás" o en *Bruges-la-Morte* las piedras de la ciudad mostraban el pasado intemporal de sucesivas generaciones, en este relato esa significación se intensifica, pues la piedra que gira conserva las señales físicas de un pasado funesto:

> –Aquí lo fusilaron –dijo–. A él y a otros siete muchachos de la resistencia. Los disparos hicieron huecos en la piedra. ¿Ves? Mira, aquí se ven las huellas. (pág. 277)

Cuando Bernard, por fin, pone su mano sobre la piedra, sobreviene el desenlace inesperado, puesto que en su memoria no sólo es el signo de la tragedia sino también de su opuesto, la alegría y el placer. Como consecuencia del contacto físico con ese símbolo mágico que es "la piedra que gira" se produce esa fusión de recuerdos que concluyen con el tiempo de una niñez traumáticamente superada:

> Palpé la piedra. Estaba fría y mojada. Bernard se alejó un poco. Miraba el río, su turbia agua lenta deslizándose entre los brazales. Pero antes, cuando éramos chicos, Michel y yo veníamos aquí para otra cosa. Era nuestro escondite, nuestro lugar secreto. [...]
>
> [...] Nuestra primera esperma, la inocente, cayó aquí. Y cayó también su vida. Así, placer y muerte se reúnen. Al lado de la piedra que gira. (pág. 277)

La descripción de esa extraña piedra piramidal, sosteniendo milagrosamente sobre su cúspide otra piedra plana y circular que parece girar sobre sí misma, redondea en este final su peculiar sentido mágico: "Al tocarla –comenta Isolina Rodríguez Conde– se funden mágicamente dos tiempos, el de la alegría (la niñez) y el del dolor (adulto), la inocencia y la conciencia crítica. Es como una especie de nostalgia triste del tiempo ido, imposible ya de recuperar"[57]. La piedra que gira es como la vida, que gira en un tiempo circular: "Si la vida es un camino –reflexionaba Lorenzo en "Los jacarandás"–, como vulgarmente se dice, no es un camino recto ni curvo. Digamos que es un espiral" (pág. 382). La metáfora de la vida, en ese movimiento circular que dibuja la piedra que gira, reúne placer y muerte como eslabones de la cadena vital[58]. Sin duda, aquella piedra había adquirido "la dulce pátina del tiempo", pues guardaba en su seno, junto al vigor de la inocencia, la tragedia de la muerte anticipada.

El amor naciendo de las cenizas de la muerte en "Los jacarandás" y la yuxtaposición de placer y muerte en "La piedra que gira" convierten la *ciudad muerta* en *ciudad mágica* que muestra en todas sus partes el enigma del pasado: esa "sabiduría perdida" en la gran metrópolis, que en este nuevo espacio urbano completa el sentido de la incógnita esencial, todavía irresuelta, de la obra de Ribeyro.

---

[57] Isolina Rodríguez Conde, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 129.

[58] En el capítulo titulado "La ciudad donde yace el corazón" analizamos el desenlace del cuento "La juventud en la otra ribera", que transcurre en un espacio similar –un bosque en las afueras de París– donde de nuevo placer y muerte se reúnen como enigma que traza el laberinto del bosque, y que Ribeyro también sugiere a través de la imagen de la ciudad antigua –"Los jacarandás"–.

5. LA DIALÉCTICA DEL VIAJE

Visitamos todos los puertos y orillas, andamos dando vueltas con gran daño, pero no podemos encontrar la orilla a que se debe arribar. Nuestro viaje no tiene final, pues nadie sabe dónde debemos llegar.

Sebastián Brant

En los cuentos de Ribeyro, las diferentes formulaciones del Paraíso perdido convierten este motivo literario en una realidad ficcional plurisignificativa, pues el viaje que el personaje emprende en su busca adquiere formas peculiares del movimiento del "yo" íntimo, según el objetivo del relato que lo recrea. En la narrativa ribeyriana, estas modalidades distintas del viaje reciben su singularidad del paraíso perdido que se pretende recuperar. A lo largo de este libro algunos de esos sentidos nos han surgido en relación con otros aspectos de la perspectiva urbana que intentamos trazar. Así por ejemplo, los viajes a través del recuerdo hacia el tiempo de la niñez ("Los eucaliptos", los *Relatos santacrucinos*...), o hacia el paraíso de un pasado mejor como instrumento de crítica tácita ("El ropero, los viejos y la muerte", "El polvo del saber"...); el movimiento centrífugo del personaje que busca su identidad extraviada en un viaje hacia las afueras de la ciudad ("Una aventura nocturna" y "*Terra incognita*") o lejos de su país ("Alienación", "La juventud en la otra ribera"...); y por último, el desplazamiento centrípeto hacia el corazón del país natal como un intento de recuperar las raíces perdidas, ya sea en el espacio europeo ("La piedra que gira") o en el americano ("Silvio en El Rosedal" o la novela *Crónica de San Gabriel*)[1].

En *Los geniecillos dominicales*, para Ludo la ciudad se convierte en un "inextricable damero": "en cada una de sus casillas habitaban funcio-

---

[1] Tomamos de Fernando Ainsa la distinción entre movimiento centrífugo y movimiento centrípeto para el análisis de los distintos viajes hacia los lugares de la identidad perseguida. En el capítulo "Los viajes en búsqueda del templo", de su libro *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

narios, deudores, tinterillos o conserjes y su tiempo en multitud de actuaciones que se cruzaban unas con otras, se entorpecían o se contradecían"[2]. A través de esta imagen Ribeyro vuelve a utilizar el referente espacial –en este caso el trazado cuadriculado de la ciudad– para proyectar su visión de la sociedad que la habita: selectivamente, coloca sobre las casillas de ese mapa objetivo las piezas de la realidad que pretende enfocar, piezas que en sus movimientos entrecruzados proyectan la insólita figura de la ciudad como un damero *inextricable*. De ella se derivan diversos sentidos referentes a la mirada con la que el escritor se refiere a la ciudad de Lima, tales como la rigidez en la estratificación de la sociedad –dividida en casillas cerradas que delimitan los grupos sociales– o los desajustes de un entramado social que sólo ofrece la posibilidad de cruzarse, entorpecerse o contradecirse. A través de este *paisaje humano*, Ribeyro sugiere ese enigma indescifrable que contiene la ciudad; el secreto mensaje que se esconde como "el dibujo en la alfombra".

En este último capítulo vamos a intentar completar la perspectiva urbana en la obra de Ribeyro, que hemos trazado sobre el eje de la *ciudad anímica e invisible* en sus diversos sentidos, y que ahora vertebra el último eslabón del enigma que el escritor ha construido en cada una de las calles de su escritura. Para ello, vamos a centrarnos en la dialéctica del viaje –en su movimiento centrífugo o centrípeto–, que mejor debe considerarse periplo, pues la narrativa de Ribeyro bosqueja esa trayectoria del personaje en un momento decisivo de su vida, el del irremisible reconocimiento interior. Varios de los sentidos ya apuntados adquieren toda su relevancia en los cuentos que analizamos en este capítulo. En concreto, incidimos en el movimiento centrífugo hacia el extrarradio de la ciudad de Lima, que se completa en los cuentos en los que el mar, esa zona urbana fronteriza, aparece como espacio de apertura y reflexión en el universo significativo ribeyriano. En un segundo apartado profundizamos en el movimiento centrífugo hacia la ciudad lejana como búsqueda inversa del *Dorado* en París. Y, por último, estudiamos la búsqueda del personaje ribeyriano en el Perú, que alcanza una resonancia esencial cuando se desarrolla en su corazón serrano. El profundo sentido de esta búsqueda precisa de una amplia explicación que redondea la perspectiva final de la ciudad en la obra de Ribeyro.

---

[2] Julio Ramón Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, Barcelona, Tusquets, 1983, pág. 73.

El hombre quebrado en "los limbos de la ciudad". Primera pregunta

En la periferia urbana

"Una aventura nocturna" y "*Terra incognita*" son los cuentos en los que hemos encontrado a un protagonista de excepción: el peculiar *flâneur* limeño que se lanza al viaje de lo imprevisto por calles cada vez más alejadas del centro urbano, dibujando en su paseo un desplazamiento centrífugo y azaroso. En esas calles el viaje cumple el objetivo íntimo del personaje, pues la búsqueda del desconocido se resuelve en una entrega. Ahora bien, esta entrega supone en ambos relatos la quiebra interior del personaje en ese espacio de "barrios apenas nacidos a la vida" ("Una aventura...", pág. 182), o en "el reino de las sombras" ("*Terra...*", pág. 413) al que llega en su errancia callejera. Es en esa zona calificada por Victor Hugo como los "limbos de la ciudad" donde se produce el reconocimiento interior de una imagen oculta y reprimida.

En "Una aventura nocturna" Arístides –uno más de los personajes ribeyrianos que no saben distinguir lo real de lo imaginado– se deja engañar por una mujer que posee un bar en los arrabales de la ciudad, en un desesperado intento de romper con su soledad. A pesar de la fisonomía poco agraciada de esta mujer, Arístides se aferra a la posibilidad de la aventura crucial de su vida, adoptando una actitud que bien podemos calificar de quijotesca: "Que fuera vieja o gorda era lo de menos. Ya su imaginación la desplumaría de todos sus defectos" (pág. 184). La propietaria del bar sólo pretende conseguir que Arístides le recoja la terraza, y se esfuerza por crearle "la ilusión de ser el marido cumpliendo sus deberes conyugales para luego ejercer sus derechos" (pág. 185). Finalmente, cuando le manda recoger el macetero, se encierra dentro del bar, desde donde lo contempla con expresión risueña. En la imagen del macetero roto por Arístides, como consecuencia de la malograda "aventura nocturna", Ribeyro crea la metáfora del hombre quebrado en "los limbos de la ciudad": "en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota. Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado" (pág. 186). Este desenlace supone el momento decisivo del reconocimiento de la propia personalidad frustrada.

Recordemos ahora cómo se produce ese momento crítico en la vida de Álvaro Peñaflor, protagonista de "*Terra incognita*". Éste también experimenta el cambio indudable de la propia identidad, en ese periplo que supone el callejeo por los espacios desconocidos de su ciudad natal, y que se traduce en un proceso de introspección sorprendente para el persona-

je. Este reconocimiento interior tiene lugar en la periferia de la ciudad, puesto que en los bares del centro los intentos de comunicación siempre resultaron fallidos:

> ...seguía buscando, pero no era la buena senda, desapareció el asfalto, los faroles se hicieron raros, perros veloces cruzaron la pista, escuchó correr el agua de una acequia, olía a matorral, un animal alado le rozó el cabello. Estaba en el reino de las sombras. Allí debían reposar los dioses vencidos, los héroes occiosos de la *Ilíada*. (pág. 413)

En este vacío de ciudad, el personaje entra en un bar donde por fin consigue encontrar el anhelado contacto humano con "un negro corpulento", que inesperadamente revuelve su personalidad oculta. En el desenlace, este "sediento perdido en el desierto, náufrago aterrado buscando entre las brumas la costa de la isla de Circe" (pág. 412), no llega a la orilla codiciada, pues finalmente se queda de nuevo en la soledad de su biblioteca, a la espera de la familia que regresará con el nuevo día. Pero en su naufragio urbano ha alcanzado esa zona límite, el limbo en el que ha surgido la pregunta decisiva que marca la inexorable fisura de su vida.

El relato queda abierto en ese final que no resuelve cuál va a ser la respuesta del personaje ante la revelación de la identidad oculta. En cualquier caso, la esencia misma del cuento consiste en captar el momento clave del personaje, y no en ofrecer su trayectoria vital. Una grieta queda abierta en el espacio de la lectura, con la posibilidad, entre otras muchas, de que el sediento aplaque su sed afirmando la identidad recién descubierta.

En suma, en ambos cuentos Ribeyro traza la trayectoria urbana hacia los extramuros de la ciudad, de forma que los espacios adquieren de nuevo la carga simbólica que traduce la interioridad de los personajes. El viaje hacia el vacío de la ciudad intensifica, por su identificación, la misma evolución del personaje hacia el reconocimiento de su vacío interior. La *ciudad anímica* adquiere, desde este punto de vista, la relevancia narrativa que implica su potencial para recrear y acentuar ese momento crucial en el que los personajes acceden, por fin, a su propia identidad.

Por las azoteas

El movimiento centrífugo hacia los aledaños de la ciudad adopta una nueva modalidad creativa en el relato titulado "Por las azoteas"[3] (1958). En este caso el personaje es un muchacho que, como el niño Bernard en

[3] Este es uno de los cuentos por los que Ribeyro siente una especial predilección, tal y como declara en una carta a Wolfgang A. Luchting, de fecha 7 de diciembre de 1966:

"La piedra que gira" o los protagonistas de "Mayo 1940" y "Página de un diario", entre otros, experimenta la fractura vital que supone la finalización del tiempo de la niñez.

Los limbos urbanos, en este cuento, son esas azoteas en las que el protagonista se refugia de la ciudad que queda a sus pies; un lugar que, tras un proceso de curiosa exploración, convierte en su reino y gobierno. La creación de este mundo paralelo, siempre incierto y sorprendente, sirve de contraste con el mundo rutinario y autoritario de abajo, que se concreta en el colegio y en el hogar familiar. Pero en la azotea encuentra una "zona inexplorada", que remueve su curiosidad por lo ignoto. En el momento en que decide lanzarse "al asalto de la tierra desconocida", la fábula comienza a delimitar el sentido de lo marginal. En dicha zona encuentra a un hombre desahuciado de treinta y tres años, otro habitante de la azotea, desterrado a causa de una enfermedad mortal y supuestamente contagiosa. A partir de este momento surge la amistad entre estos dos personajes que convierten la azotea en un lugar sin reglas, un espacio reservado de libertad: "Es, en cierta forma, emblemático –comenta Julio Ortega– que el niño aprenda a distinguir una posible libertad frente a los códigos, la búsqueda quizá de otros alternos, a partir del enfermo condenado a muerte. El primer aprendizaje es el orden codificado del espacio: escuela y casa son espacios contiguos y represivos, mientras que azotea es la tierra desconocida que promete un espacio imaginario"[4]:

> Entre todos estos trastos yo erraba omnipotente, ejerciendo la potestad que me fue negada en los bajos. Podía ahora pintar bigotes en el retrato del abuelo, calzar las viejas botas paternales o blandir como una jabalina la escoba que perdió su paja. Nada me estaba vedado... (pág. 162)[5]

El amigo recién hallado se hace partícipe de este mundo autónomo y alternativo al monótono de los bajos, y ambos continuamente lo recrean mediante una desbordada imaginación:

> Ahora ideábamos unos zapatos para andar sobre el mar, unos patines para aligerar la fatiga de las tortugas.

"Yo tengo una debilidad por ese cuento que se llama Las azoteas...". En dicha carta reconoce el sustrato autobiográfico de la historia. Cit. en Wolgang A. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, pág. 28.

[4] Julio Ortega, "Los cuentos de Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 417 (1985), Madrid, pág. 134.

[5] También Sebastián Salazar Bondy, en *Lima la horrible*, coincide con Ribeyro en esta percepción casi mágica del espacio de las azoteas: "Y aunque el techo limeño [...] tiene su literatura, nada lo libra de su fealdad, ni siquiera el amor de los niños que, al modo del desván del entretecho de otras latitudes, lo disfrutan como misterioso país de sus juegos mágicos". México, Era, 1968, pág. 81.

> [...]
> –Ya te lo he dicho: yo soy el rey de los gatos. ¿Nunca has subido de noche? Si vienes alguna vez verás cómo me crece un rabo, cómo se afilan mis uñas, cómo se encienden mis ojos y cómo todos los gatos de mis alrededores vienen en procesión para hacerme reverencias. (pág. 166)

Este proceso de creación de un mundo con leyes propias en el tiempo de la niñez se iguala en su esencia con la concepción ribeyriana de la literatura como un mundo propio y paralelo al nuestro que, en sus palabras, "lo resume, lo ordena, lo corrige, lo interpreta, lo comenta, lo explica, lo enriquece y en ciertos casos lo suplanta"[6].

Por otra parte, la comunicación que se establece entre los dos personajes remite también a la oposición señalada entre ambos mundos. Si con el enfermo el diálogo se establece a partir de una complicidad en lo marginal y en la creación de un mundo imaginario, con la familia todo se reduce a lo previsto siempre repetido. Pero la vida en este mundo de los techos no habría de durar más allá del verano, pues cuando la madre descubre que el niño pasaba horas con "el hombre de la perezosa" (pág. 167), le prohíbe rotundamente volver a subir a la azotea. En este momento descubrimos que el destierro de aquel hombre está motivado por alguna enfermedad que no se precisa: "Ese hombre está marcado" (pág. 167). Pronto empieza un nuevo curso escolar y con él llegan las primeras lluvias del otoño, tan esperadas por el amigo de las azoteas durante todo el verano. Un día, al regresar del colegio, el niño se decide a visitarle, y allí, en los limbos celestes y ahora grisáceos de la ciudad, descubre el trágico final:

> Caminé un rato por ese reducto frío, tratando de encontrar una pista, un indicio de su antigua palpitación. Cerca de la sillona había una escupidera de loza. Por la larga farola, en cambio, subía la luz, el rumor de la vida. Asomándome a sus cristales vi el interior de la casa de mi amigo, un corredor de losetas por donde hombres vestidos de luto circulaban pensativos.
>
> Entonces comprendí que la lluvia había llegado demasiado tarde. (pág. 168)

Mientras que en "La molicie" la tormenta final irrumpe en un estallido como una fuerza mágica y cósmica que salva la vida de los protagonistas, en las azoteas de este relato la lluvia "no ha podido lavar o limpiar al hombre 'marcado' de sus ilusiones ni ha podido dejarlo –varado quizá, pero vivo, limpio y exhausto– en la playa arenosa de la realidad"[7].

---

[6] Julio Ramón Ribeyro, *La caza sutil*, Lima, Milla Batres, 1976, pág. 130.
[7] Wolfgang A. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, ed. cit., pág. 185.

A través de la muerte del amigo y de las historias que éste le ha contado a lo largo del cuento –todas ellas fábulas del dolor de vivir[8]–, el muchacho toma conciencia de lo cruel y despiadada que puede llegar a ser la colectividad cuando se trata de protegerse de lo que percibe como una amenaza, aun tratándose de un ser humano. Las fábulas remiten a la aniquilación de la individualidad en el seno de una sociedad unificadora. Así, una de ellas cuenta la historia de un hombre que fue perseguido por su sabiduría y que sólo cuando "dijo que no sabía nada [...] lo dejaron en paz" (pág. 164). Como explica James Higgins, "mediante la parábola, señala que el hombre social domestica la vida, reduciéndola a la representación de papeles estereotipados, y que se siente amenazado por los que se atreven a ser independientes y a pensar y actuar por sí mismos"[9].

En suma, en ese limbo celeste de las azoteas, un nuevo personaje en su niñez tiene la oportunidad de conocer un espacio al margen del orden social. Este espacio es símbolo de la libertad de acción que conlleva el riesgo de vivir fuera del sistema de normas y, por tanto, de sufrir la hostilidad de la sociedad. En nuestro planteamiento, la importancia de este cuento radica en la simbología de los espacios: su fusión con la identidad de los seres que lo habitan, su poder de sugestión para la delimitación contrapuesta de dos mundos y, nuevamente, su derivación hacia el reconocimiento de la verdad enmascarada y oculta en dicha contraposición espacial. Desde este punto de vista, el desenlace implica un momento crucial en la vida del personaje, la elección entre dos caminos bien delimitados: o adoptar la norma sancionada por el grupo o lanzarse a ese espacio de libertad recién descubierto. De nuevo la incógnita queda trazada en los limbos de la ciudad, en este caso, por las azoteas.

---

[8] En otra carta a Wolfgang A. Luchting, Ribeyro explica el origen de las tres historias narradas por el enfermo: "El hombre de la azotea cuenta tres historias al pequeño personaje. La del 'hombre que sabía algo' está tomada de las 'histoires brisées' de Paul Valéry; la del 'tipo que se muere' de los 'projets inedites' de Flaubert [...]; sólo la historia del 'imitador de circo' es mía. Las dos otras alusiones son: Chesterton, cuando el tísico se refiere 'a los botones de la camisa' y Cieza de León cuando se refiere al clima de Lima" (Carta sin fecha, recibida el 6 de enero de 1969). Cit. en Wolfgang A. Luchting, *ibidem*, pág. 29.

[9] James Higgins, *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, pág. 141.

En el mar: el embrujo de las aguas

¿qué es por ventura el mar?
¿por qué fascina el mar? ¿qué significa ese enigma que queda más acá y más allá del horizonte?

Mario Benedetti

"El mar, personaje peruano" es el capítulo del libro *Lima, tierra y mar* en el que Aurelio Miró Quesada realiza una "breve navegación a través de los siglos" de la historia de Lima, para que "consideremos al mar, con emoción y con orgullo, personaje peruano"[10]. En las siguientes páginas veremos reemerger a este singular personaje como ambiente y escenario constante en la obra de Ribeyro, como motivo literario generador de sentidos fundamentales de su narrativa, y como símbolo que invierte su potencial significativo en los sentidos ocultos que el escritor encierra tras las brumas difusas del escenario marino.

"No sé qué pendiente inadvertible en las calles me lleva siempre a las afueras de la ciudad. El mar es las afueras también"[11]. Con estas palabras, Martín Adán sugería la poderosa atracción que el mar impone a su personaje de *La casa de cartón*, pero también la idea del espacio marítimo como nueva periferia urbana. "El mar también es las afueras de la ciudad"[12], reitera el escritor en varias ocasiones, fijando esa idea que reaparece en la narrativa ribeyriana, cuando el viaje hacia este limbo urbano descubre la presencia constante del mar como espacio atrayente para el personaje marginal.

El mar, con todo su atractivo de belleza pacífica o violenta, se perfila pues en la narrativa de Ribeyro como nuevo limbo de la ciudad, lugar de apertura en contraste con un espacio urbano poco acogedor del que los personajes se sienten desarraigados. La ciudad, representada como desierto estéril y enajenante, aboca a sus habitantes a ese viaje hacia sus inmediaciones. En un movimiento centrífugo desde el centro hacia esas zonas límite, algunos de los personajes se desplazan hacia el mar, espacio que aparece en muchos relatos de Ribeyro como una presencia que alivia su malestar existencial. El mismo escritor ratifica este sentido básico cuando Reynaldo Trinidad le interroga en una entrevista sobre el significado

---

[10] Aurelio Miró Quesada, "El mar, personaje peruano", *Lima, tierra y mar*, Lima, Editorial Mejía Baca, 1958, (págs. 127-149), pág. 149.

[11] Martín Adán, *La casa de cartón*, en la antología de la obra del autor, *El más hermoso crepúsculo del mundo*, Jorge Aguilar Mora (ed.), México, F.C.E., 1992, pág. 353.

[12] *Ibidem*, pág. 352.

del mar "dentro de su vida como hombre y como escritor": "...el mar fue uno de los principales escenarios de mi infancia [...] Además, no sé, me producía una *sensación de libertad*: me invitaba a la aventura..."[13].

Ribeyro sugiere este alcance significativo del mar en su primera novela, *Crónica de San Gabriel*, y más concretamente en su desenlace. El viaje del protagonista hacia el corazón del Perú, desde Lima hasta la hacienda familiar de San Gabriel, contrapone dos espacios a través de la descripción del paisaje brumoso que el mar genera:

> Aquí el paisaje tenía una belleza concreta. Se reconocían las formas, los colores, los límites de las cosas. No era como en las costas donde el mar, los arenales y las brumas ponían mil espejismos e impregnaban todo de vaguedad y de melancolía[14].

El momento del viaje en que Lucho atisba el mar en el horizonte pone fin a la novela:

> Sólo cuando pasamos por las minas de Quiruvilca y el camión comenzó a descender, me di cuenta de que nos acercábamos a la costa. 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[15].

Alberto Escobar comenta la simbología del mar en este desenlace, como elemento de contraste entre la sierra y la costa –"El mar es el símbolo que realza el cambio y encarna el vano anhelo de liberación"[16]– y como espacio que identifica el lugar de la ciudad:

> Lima y Trujillo son puntos geográficos que marcan el desplazamiento físico, pero, además, sirven como referencia del *mar*, que en la arquitectura novelística es un símbolo latente al que sólo se concibe por su valor de contraste, de liberación, de ser distinto y, visto desde San Gabriel, de humanidad.
>
> El reencuentro de Lucho con el mar reaviva el sentido de un anhelo de cambio y la necesidad de reconocer cuán inútil y frágil

---

[13] "La azotea de Julio Ramón", (1973), entrevista realizada por Reynaldo Trinidad. Publicada en la recopilación de entrevistas, seleccionadas y anotadas por Jorge Coaguila, que lleva por título *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, Lima, Jaime Campodónico, 1998, pág. 44. El subrayado es nuestro.

[14] Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel*, Barcelona, Tusquets, 1991, pág. 153.

[15] Julio Ramón Ribeyro, *ibidem*, pág. 213.

[16] Alberto Escobar, "Sobre la novela y la crítica", en *Patio de letras*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, pág. 349.

> es el ocultamiento de la verdad y de la convicción perdidas. El mar es, por eso, otra vez, el posible mundo abierto e ilimitado para la aventura y la ilusión humanas, en el que se intuyen la claridad y la frescura que no faltan cuando el hombre recupera un ideal y el sentido de la historia[17].

En *Los geniecillos dominicales* y en algunos relatos la oposición es distinta, pues se establece entre el mar como espacio de apertura con respecto a las atmósferas oprimentes de la ciudad. En cualquier caso, en las palabras de Alberto Escobar la simbología del mar obtiene una definición precisa sobre su funcionalidad en la obra completa de Ribeyro. Tanto en la novela como en los cuentos, el mar, como las azoteas o los bares a los que llegan los protagonistas de "Una aventura nocturna" y "*Terra incognita*", es ese espacio que realza la posibilidad de cambio y liberación[18].

Desde esta perspectiva, vamos a recorrer la presencia del mar como símbolo esencial en *Los geniecillos dominicales*, en cuentos como "Junta de acreedores" y "Los merengues", así como en otros en los que su aparición en el fondo o en el centro de la escena es una presencia constante. En esta narrativa, los personajes, tras sufrir el fracaso de sus vidas, caminan hasta el malecón, lugar donde reside la certeza de la posible evasión e introspección.

Tal vez sea Roberto Delmar, protagonista del cuento "Junta de acreedores", el mejor ejemplo de esta figura ribeyriana. En el capítulo titulado "La vida a la deriva" ya presentábamos a este personaje como paradigma del drama de la modernización desigual, que sufre la ruina de su negocio como una profunda quiebra interior:

> Era la quiebra del negocio, la quiebra del hogar, la quiebra de la conciencia, la quiebra de la dignidad. Era quizá la quiebra de su propia naturaleza humana. Don Roberto tuvo la penosa impresión de estar partido en pedazos, y pensó que sería necesario buscarse y recogerse por todos los rincones. (pág. 79)

En el desenlace del relato, este hombre arruinado escapa del mundo urbano que le atrapa y a la vez le margina, y sólo ante el mar, en el male-

---

[17] Alberto Escobar, prólogo a *Crónica de San Gabriel*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, págs. 10 y 13.

[18] Juana Martínez coincide en este sentido al interpretar la simbología del mar en la narrativa de Ribeyro: "El malecón es la línea divisoria entre la tierra y el agua, pero también el lugar donde se pueden transgredir algunos principios del orden establecido por la rígida sociedad limeña y el muro de contención por el que algunos personajes desearían evadirse". "Lima en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro", en AA.VV., *Lo real maravilloso en Iberoamérica. Relaciones entre literatura y sociedad*; Simposio Internacional de Literatura Iberoamericana I, 1990, Cáceres, Junta de Extremadura-Universidad de Extemadura, 1992, pág. 138.

ción, encuentra un alivio a su frustración. En ese lugar una atmósfera diferente lo embarga. El personaje llega a este nuevo espacio de soledad cuando el atardecer se funde con la entrada de la noche empapada de mar. Del desierto de la multitud en la ciudad, Ribeyro cambia el escenario para representar la inédita soledad del personaje en la contemplación del agua ilimitada[19]:

> 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 incesantemente 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*[20]. A su amparo se podían tomar grandes resoluciones. Allí él recordaba haber besado por primera vez a su mujer, hacía tanto tiempo. (pág. 80)

El mar se revela pues como espacio de apertura, como solución individual para la reflexión y la evasión. Y el malecón aparece descrito como nuevo limbo de la ciudad, marcando ese límite entre dos mundos análogo al extrarradio urbano donde transcurre parte de la historia de "*Terra incognita*". Es el límite en el que el espacio de la ciudad es invadido por la naturaleza, y el lugar donde el personaje consigue alejarse de la realidad, como anonadado y sin poder resolver. En ambos cuentos el escritor enfoca esa zona misteriosa que en cualquier caso remite a la liberación del personaje:

> Desapareció el asfalto, los faroles se hicieron raros, perros veloces cruzaron la pista, escuchó correr el agua de una acequia, olía a matorral, un animal alado le rozó el cabello. Estaba en el reino de las sombras. Allí debían reposar los dioses vencidos, los héroes occiosos de la *Ilíada*. ("*Terra incognita*", pág. 413)

> En ese límite preciso entre la tierra y el agua, entre la luz y las tinieblas, entre la ciudad y la naturaleza, era posible ganarlo todo o perderlo todo... ("Junta de acreedores", pág. 80)

---

[19] En una de las "prosas apátridas", Ribeyro escribe sobre los sentimientos contradictorios que experimenta en la soledad del mar. Dolor y gozo se ensamblan en esta experiencia: "Atardecer sobre el mar inmóvil. A través de las mamparas del hotel otoñal observo la playa desierta. Arena malva, inmaculada. Una gaviota extraviada aletea buscando su tribu. Botecito lejano conducido a remo por un pescador solitario. El celaje púrpura vira al violeta. ¡Qué desperdicio de espacio, de quietud, de armonía y de silencio! Nadie más que yo para apreciarlos. La pena, el dolor, solos. Pero el gozo, sólo compartido". *Prosas apátridas (completas)*, Barcelona, Tusquets,1986, pág. 166.

[20] El subrayado es nuestro.

Ahora bien, como ha señalado Juana Martínez, en este final parece insinuarse que el protagonista, en su avance hacia el mar, se detiene ante el malecón para sopesar la posibilidad de un suicidio liberador. El desenlace enigmático deja abierto el espacio de la lectura:

> Su marcha se hizo acelerada. Las tiendas, las personas, los árboles, pasaban fugazmente a su lado, como incitándolo a que estirara la mano y se aferrara. Un olor a sal hirió sus narices.
> Aún faltaba mucho, sin embargo... (pág. 80)

Desde este punto de vista, el mar es un espacio profundamente simbólico: enfrenta al personaje con su propio yo, en tanto que el agua, como un espejo, le devuelve su propia imagen quebrada que se debate entre la vida y la muerte. De cualquier forma, en este cuento el símbolo se ensancha mediante la adopción de ese significado inherente a la esencia del mar que es la muerte. Si bien en el espacio de la escritura no se produce la muerte física del personaje, sí tiene lugar en cambio una muerte social[21]: don Roberto no sólo es abandonado por los acreedores sino que a lo largo de todo el cuento es especialmente notable la incomunicación con todos los miembros de su familia. Es en el momento en que huye hacia el mar cuando toma conciencia de esta muerte social:

> Quizás la única compañía que en ese momento soportaría sería la de su hijo [...] Pero no, era absurdo. Él tampoco podría comprenderlo. Era necesario evitar su encuentro. Era necesario evitar el encuentro de todos: el de aquellas personas que pasaban y lo miraban, y el de aquellas otras que ni siquiera se daban el trabajo de hacerlo. (pág. 80)

Del mismo modo, el protagonista de *Los geniecillos dominicales* siente en varias ocasiones "como si el mar lo reclamara"[22]. La presencia del mar es constante a lo largo de la novela y se configura como lugar de introspección, suscitando en ocasiones el recuerdo de la muerte, por ejemplo, cuando Ludo "al lado del mar [...] pensaba en la muerte"[23]; o en el momento en que, ante el mar, rememora los últimos días de la vida del padre; o incluso en la identificación de lo efímero de la vida con la evolución de las olas:

> Ludo miraba el mar, la isla de San Lorenzo, acordándose de su padre, cuando muchos años atrás los llevaba de la mano, por la

[21] Véase Juana Martínez, art. cit., pág. 139.
[22] *Los geniecillos dominicales*, ed. cit., pág. 61.
[23] *Ibidem*, pág. 29.

> entonces ancha calle de tierra, para mirar el poniente. Lo que Ludo vio esas tardes jamás pudo olvidarlo: su padre, casi en vísperas de morirse, recortado contra trenes de fuego, contra horizontes de aves estercoleras, contemplando angustiado la tarde, fascinado quizá por la parábola solar, perfectamente cumplida, tan diferente a su vida malograda en pleno vuelo, lejos de la majestad de la declinación.
>
> Ludo continuó sentado, con la mirada puesta en las olas que se obstinaban en nacer mar adentro, darse impulso y llevar una efímera vida que terminaba en destrozo[24].

La imagen del mar como espejo que incita al personaje a un proceso de introspección se reafirma en *Cambio de guardia*, ratificando su funcionalidad como motivo literario recurrente en la narrativa ribeyriana:

> Descendiendo del carro se dirige hacia el mar, muy erguido, abriendo regularmente los brazos para hacer inspiraciones profundas. Conforme se acerca a la orilla presiente que se avecina, que empieza casi, una temporada de reclusión y de ascetismo. Este baño será para él un verdadero baño lustral[25].

También en el cuento titulado "Los merengues" tiene lugar la muerte social del personaje: un niño que, tras conseguir el dinero necesario para comprarse un pastel y poder hacer realidad el "hermoso proyecto" (pág. 127) de saborear este dulce, se ve abocado a la revelación de una marginalidad que ni siquiera con el dinero ha podido aliviar. Cuando la realidad le devuelve su cara más triste huye hacia la playa y allí, ante el mar inmenso, descubre en su marginalidad una cárcel de la que no podrá escapar. Este momento marca el final de su niñez y, en su soledad ante los acantilados, lejos de la ciudad corrupta, se descubre a sí mismo como uno más de "los excluidos del festín de la vida":

> Pronto llegó a los barrancos. Sentándose en lo alto del acantilado, contempló la playa. Le pareció en ese momento difícil restituir el dinero sin ser descubierto y maquinalmente fue arrojando las monedas una a una, haciéndolas 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 esos hombres gordos, de todos los mucamos de las pastelerías y hasta de los pelícanos que graznaban indiferentes a su alrededor. (pág. 129)

---

[24] *Ibidem*, págs. 24 y 63.

[25] Julio Ramón Ribeyro, *Cambio de guardia*, Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 290.

Esta muerte social, entendida como aislamiento total del personaje y como revelación que el agua del mar, con su efecto de espejo, descubre al personaje, remite a una simbología concreta. Juana Martínez reflexiona sobre este motivo en los cuentos de Ribeyro:

> La mar es el morir, pero un morir lento y constante, similar al vivir de estos personajes, que van y vienen como el movimiento continuo de las olas. [...] Los personajes ribeyrianos que quisieran vivir ascendiendo verticalmente, padecen, sin embargo, una "muerte cotidiana", una "muerte horizontal" como la del agua[26].

En su libro *El agua y los sueños*, Gaston Bachelard analiza el símbolo: "el agua es el verdadero soporte material de la muerte"[27]. Tanto en *Los geniecillos dominicales* como en "Junta de acreedores" y "Los merengues", esta simbología está latente, dado que en las tres historias se produce la muerte social del personaje. La sugerencia de la posibilidad del suicidio en la última escena de "Junta de acreedores" intensifica la función de este significado intrínseco. La Noche y el Mar juntos confluyen en el simbolismo de la muerte. Como ha escrito Bachelard, "el agua [...] en los dramas de la vida y de la literatura, es el elemento de la muerte sin orgullo ni venganza, del suicidio masoquista"[28]. Ahora bien, puesto que Ribeyro deja abierta la resolución final del personaje, el mar puede ser lugar propicio tanto para el suicidio como para la reflexión, la calma y el alivio de la quiebra sufrida en la ciudad. Por otra parte, en otros relatos Ribeyro insiste en la perspectiva del mar como lugar de contraste con la gran urbe. Juana Martínez reflexiona sobre este aspecto cuando apunta: "frente al territorio árido e improductivo de la ciudad se encuentra el mar como una presencia aliviadora constante"[29].

En el relato "Al pie del acantilado", el mar se representa como espacio paradigmático del enigma, que en el continuo ir y venir de las olas ofrece al ser humano los sustentos básicos para sobrevivir; un modo de vida opuesto a la avaricia y el egoísmo de la ciudad de la que los personajes han huido:

> En la ciudad nos quisieron sacar un ojo de la cara por cada pedazo de riel. Allí estaba el mar, sin embargo. Uno nunca sabe todo lo que contiene el mar. Así como el mar nos daba la sal, el pescado,

---

[26] Juana Martínez, "Lima en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro", *op. cit*., pág. 139.

[27] Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pág. 103.

[28] *Ibidem*, pág. 128.

[29] "Lima en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro", cit., pág. 138.

> las conchas, las piedras pulidas, el yodo que quemaba nuestra piel, también nos dio fierros el mar. (pág. 209)

En este cuento, el mar cumple esa función de oposición con el espacio corrupto e impuro de la ciudad, del mismo modo que la ciudad muerta con respecto a la modernizada en "Los jacarandás". Ribeyro enfrenta ambos espacios a través del contraste de actitudes de dos personajes, el padre y uno de los hijos:

> El mar no le interesaba. Sólo tenía ojos para la gente que venía de la ciudad. Siempre me preocupó la manera como los miraba, como los seguía y como regresaba tarde, con los bolsillos llenos de chapas de botellas, de bombillas quemadas y de otros adefesios en los cuales creía reconocer la pista de una vida superior. (pág. 212)

> Vimos tres hombres, con sombrero, que bajaban por el barranco con los brazos abiertos, haciendo equilibrio para no caerse. Estaban afeitados y usaban zapatos tan brillantes que el polvo resbalaba y les huía. Eran gentes de la ciudad. (pág. 218)

También en "*Terra incognita*" la línea del mar aparece en el fondo de la escena, y aunque el personaje se dirige hacia otras zonas limítrofes con la naturaleza, su presencia parece tentarlo a la transgresión de la norma. De este modo se destaca de nuevo la simbología del mar como espacio de liberación, análogo a las azoteas o al extrarradio de la ciudad:

> Era un anochecer invernal inhabitualmente despejado. Podía distinguir avisos luminosos parpadeando en altos edificios y *detrás la línea oscura del mar* y el perfil de la isla de San Lorenzo.
>
> Cuando quiso reanudar su lectura notó que estaba distraído, que desde esa galaxia extendida a sus pies una voz lo llamaba. (pág. 409)

> Pero cuando estuvo en la calle el aire fresco lo reanimó, *escuchó el ruido del mar* y en lugar de enrumbar a su casa recorrió en automóvil... (pág. 411)[30]

Como lugar del enigma y el ensueño, en el que reposan todas las miradas efímeras que en algún momento se han evadido en su contemplación, el mar se construye en la ficción ribeyriana como lugar misterioso de tácitos diálogos con el "mudo". En el silencio de su inmensidad sólo se oye el suspiro de las olas, las voces calladas de los muertos que en él

[30] El subrayado es nuestro.

reposan y que susurran un canto inmemorial, como el que sienten los personajes al contemplar las construcciones urbanas del pasado. En este sentido, merecen recordarse las poéticas palabras con que el cronista peruano de principios de siglo Enrique A. Carrillo "Cabotín" concluye su libro *Cartas de una turista* (1905), donde rememora el paisaje marítimo del mítico balneario de Chorrillos, llamado Trapisonda en la ficción narrativa:

> Evocaré con frecuencia el recuerdo de Trapisonda la triste, que sueña inclinada sobre su playa anchurosa, donde la espuma de plata dibuja incomprensibles signos[31].

Al igual que la ciudad esconde el enigma en el laberinto de sus calles, también el mar dibuja signos incomprensibles que se ocultan en un paisaje brumoso, inescrutable, difuso. Tal vez por ello Ribeyro demuestra en toda su obra la poderosa atracción que siente por esos lugares, al convertirlos en referente espacial característico de su narrativa. Ellos encierran la esencia de su arte literario: oculto, silencioso, enigmático y secreto; y a la vez le sirven de mecanismo para la representación de una realidad subjetiva, interiorizada, ambigua y plural.

La incógnita queda trazada en este nuevo espacio límite entre la ciudad y la naturaleza, puesto que "el mudo" no nos revela la resolución de su destino. Como en "Una aventura nocturna", "*Terra incognita*" o "Por las azoteas", los muros de la ciudad que habitan los protagonistas de esta narrativa sólo encierran el triste vacío que les aqueja: la identidad extraviada que no ha logrado afirmarse en el asfalto de la gran metrópolis. En el viaje centrífugo hacia el vacío de las calles de los extramuros, el personaje ribeyriano vive el momento crucial de su vida, cuando se formula por primera vez la pregunta sobre la propia identidad. Aquí el espacio sigue funcionando como referente que potencia el sentir de los personajes y quizás por ello la fractura vital del personaje se produce en esa tierra de nadie que enmarca, misteriosa, los límites de la ciudad. La respuesta queda en el aire, o en el vacío del desenlace abierto en el espacio de la escritura.

---

[31] Enrique A. Carrillo, "Cabotín", *Cartas de una turista*, Lima, Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1959, pág. 50.

La ciudad donde yace el corazón. Primera respuesta

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París –y no me corro–
[tal vez un jueves, como hoy, en otoño.]
César Vallejo

El Paraíso perdido, como realidad plurisignificativa en la narrativa ribeyriana, concreta uno de sus sentidos esenciales en el cuento titulado "La juventud en la otra ribera" (1969). A través del viaje tardío que Plácido Huamán realiza desde el Perú hasta París, Ribeyro recrea una de las formulaciones más características de la literatura latinoamericana: el movimiento centrífugo como búsqueda invertida del *Dorado* en el Viejo Mundo. En este relato el personaje desarraigado invierte la búsqueda y, en lugar de adentrase en el corazón peruano –como Lucho en *Crónica de San Gabriel*–, sustituye ese lugar mítico por el cosmopolitismo de París[32].

Plácido Huamán, como Ribeyro, cumple el "nostálgico peregrinaje a París"[33] del latinoamericano, un sueño que mantenía desde la adolescencia y que ahora, en la edad madura, se hace realidad. El personaje es invitado a un congreso de educación en Ginebra y aprovecha este viaje a Europa para hacer escala en París "sin otra intención que visitar algunos museos, comprar cartas postales y regalarse en Pigalle con alguna fornicación venal" (pág. 543).

Ya en el capítulo "París, ciudad enmascarada (La ciudad, del enigma al espejismo)" hemos analizado el proceso desmitificador de la ciudad europea en este relato. Plácido Huamán descubre, como tantos otros personajes de la literatura latinoamericana, que "París no es el *templo*"[34]. Un ejemplo emblemático se encuentra sin duda en *Rayuela* de Julio Cortázar, donde los personajes no logran encontrar el presunto Cielo en el laberinto de París. Los integrantes del "Club de la serpiente", como muchos de los personajes ribeyrianos, buscan *El Dorado* en la ciudad mitificada: "La belleza, la exaltación, la rama de oro –dijo Berthe Trépat–. No me diga nada, lo adivino perfectamente. Yo también vine a París desde Pau, hace ya algunos años, buscando la rama de oro"[35].

---

[32] Cf. Fernando Ainsa, *op. cit.*, págs. 148-149.
[33] *Ibidem*, pág. 150.
[34] *Ibidem*, pág. 149.
[35] Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 1996, pág. 135.

Al comienzo del relato, el personaje se ve envuelto en la aventura con una joven francesa que se mueve en los círculos de la falsa bohemia parisina. En su vida mediocre y monótona, esta experiencia la "inscribía ya, decididamente, en las páginas de oro de su vida" (pág. 543). Pero, en cualquier caso, desde el principio la aparición de la paloma que Huamán ve desde la cama –*leitmotiv* simbólico del relato[36]– insinúa de forma irónica que no se trata de una verdadera aventura romántica:

> No eran ruiseñores ni alondras, sino una pobre paloma otoñal que se espulgaba en el alféizar de la ventana. El doctor Plácido Huamán la vio desde la cama mover la ágil cabeza y enterrar el pico en su pechuga. (pág. 543)

También es significativo que la historia transcurra en otoño, en consonancia con la edad marchita de Huamán. Contribuye a intensificar el sentido de la aventura de un hombre mayor y frustrado que, sin embargo, la vive como el momento culminante de su vida:

> El doctor vio que Solange estiraba los brazos para cogerlo de los hombros, luego ese rostro radiante, fresco que avanzaba hacia el suyo, cetrino, ajado por años de rutina, de impotencia, de sueños suntuosos e inútiles y se dejó besar, la besó, con el ardor de quien se cobra, aunque tardíamente, su desquite. (pág. 549)

Como tantos personajes de Ribeyro, Huamán cae en la trampa de su propia ilusión, al perseguir la quimera de una juventud irremediablemente perdida, pues Solange resulta estar confabulada con su grupo de cómplices e intenta robarle[37]. El doctor reconoce el engaño y advierte el peligro

---

[36] Ribeyro, en una carta a Wolfgang A. Luchting (París, 9 de marzo de 1982) esclarece el sentido irónico de la utilización de este *leitmotiv*: "En tus hipótesis sobre la simbología de la paloma, te has olvidado de la más importante, en todo caso la que tuve más presente al comenzar el relato: *Romeo y Julieta*, escena V del acto III. La primera y única noche de amor de estos maravillosos amantes, cuando amanece, escuchan el canto de un pájaro y Romeo trata de persuadirse que se trata del ruiseñor y no de la alondra, que es aún el anochecer y no el amanecer. Como comprenderás, si hablo del ruiseñor y de la alondra en la primera noche de amor de Huamán y Solange es por ironía, para marcar bien la diferencia entre un puro amor de adolescentes y una acostada venal y sórdida entre un viejo frustrado y cojudo y una 'garce' de París". *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 194.

[37] Al escribir sobre los peruanos en París, Ventura García Calderón realiza la siguiente oposición: "Sobremanera simpática es sin embargo que hayamos confrontado la malicia europea con esta bondad tan nuestra, tan peruana, a veces tan crédula...". *Vale un Perú*, París, Desclée, 1939, pág. 61. Wolfgang A. Luchting analiza este cuento en su artículo titulado "¿Un Henry James peruano?", desde el punto de vista de la inocencia ame-

pero, contra todo pronóstico, en su anhelo de arrebatarle a la vida la posibilidad de una plenitud que hasta el momento le ha sido negada, decide correr todos los riesgos, quemar las naves del viaje y continuar su aventura con Solange. Ésta proyecta un pic-nic en el campo y, aunque finalmente parece mostrar una actitud de arrepentimiento e intenta evitar el asesinato con una huida, Huamán se resiste a desperdiciar la felicidad de aquella hermosa tarde en el campo. Allí es asesinado por el grupo de farsantes que por fin consiguen llevar a cabo el robo previsto[38]. Como escribe James Higgins, "la otra orilla a la cual su búsqueda lo lleva no es la juventud perdida, sino la muerte"[39].

La preparación de este desenlace, que avanza de manera paulatina a través de la aparición de signos que remiten a la tragedia final, incrementa progresivamente la capacidad de sugestión del relato. Esta técnica, que es el secreto del estilo de Ribeyro, alcanza en "La juventud..." una de sus mejores manifestaciones. Hacia el final el clímax se agudiza progresivamente, creando una tensión a través de gestos y miradas que hacen más evidente el desenlace funesto:

> Solange conducía esta vez rápido, pero tensa. El doctor notó en su perfil una curvatura extraña, dolorosa. Había encendido ya dos cigarrillos, que arrojó por la ventanilla apenas comenzados.
> [...]
> Solange, otra vez callada, había disminuido la velocidad y observaba con insistencia el lindero derecho del bosque. (pág. 565)

---

ricana como víctima de la Europa corrupta. Y, al igual que Henry James "escribió, testaruda y constantemente, sobre inocentísimos norteamericanos [...] que van a Europa [...] y allí son víctimas de los vilmente aprovechadores y engañadores", "Julio Ramón Ribeyro, con 'La juventud', repite el tema de Henry James, pero en salsa criolla". En última instancia, lo que plantea el crítico es una nueva reformulación de la problemática constante en la narrativa ribeyriana, la marginalidad: "¿qué otra situación sería más obviamente la de un marginado, sino la del forastero, aquí: un peruano en París?". *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., págs. 163-167. Sin embargo, en su estudio sobre "Los mecanismos de la ambigüedad" utilizados en este relato, Luchting encuentra un argumento que refuta el anterior, puesto que los criminales no son franceses sino marroquíes: "Huamán, procedente de un país subdesarrollado, es victimado por dos individuos igualmente procedentes de un país subdesarrollado. Con esto se viene abajo la posibilidad de leer el relato como la historia trágica de un choque entre (Sur)América y Europa". *Ibidem*, pág. 192.

[38] En una carta de Ribeyro a Wolfgang A. Luchting, de fecha 16-4-1975, el escritor declara el sustrato real de la historia y reflexiona sobre las ideas centrales del cuento: "La base real del cuento existe y es algo que le ocurrió a un amigo de Hernando Cortés que vino por primera vez a París de paso. Prácticamente todo está tomado de la realidad, salvo el fin dramático [...] Lo que había de atractivo para mí en esta historia era cómo un encuentro casual puede decidir tu destino, cómo el azar te hace a veces presa de un mecanismo al término del cual está tu propia muerte. Esta es si quieres la idea esencial". *Ibidem*, pág. 168.

[39] *Op. cit.*, pág. 148.

Seguidamente, la penetración en el bosque tiñe la escena de una atmósfera de irrealidad que profetiza el final aciago, preparando el camino hacia la muerte:

> Al fin el carro tomó un desvío y apenas empezó a recorrerlo el doctor tuvo la impresión que penetraba en un mundo irreal. Era un túnel dorado, oloroso, sinusoide, que se bifurcó para conectarlos con otro túnel rojo, rectilíneo, que se bifurcó a su vez para situarlos en una alameda umbría, que se iba ensanchando hasta desembocar en un claro enorme, circular, cercado de rocas grises, parduscas, detrás de las cuales proseguía el bosque. (pág. 565)

En este laberinto del bosque –como el de la ciudad antigua– los personajes encuentran ese "claro circular" que recuerda el espacio finalmente hallado por los personajes de "La piedra que gira". De nuevo, la espiral de la vida que lleva "al rincón de los muertos"[40] reúne en un mismo espacio placer y muerte. Como el mismo Huamán reconoce, "no hay placer que no cueste, en alguna forma, su precio" (pág. 566), en su caso, la muerte. Tan sólo unos minutos antes besaba a Solange de una manera compulsiva, como robando a la vida una última oportunidad, probablemente la única:

> Cogiéndola entre sus brazos la dobló sobre sus rodillas. Sus labios estaban allí, a su merced. Los atacó voraz, canallamente, solazándose, regustándose con su sabor, hasta que empezó a jadear, a sentir que era imposible postergar la meta que perseguía y que sus manos le indicaban palpando, torpemente, la pulpa del placer. (pág. 467)

La muerte final en el laberinto remite al "tópico del encuentro imposible"[41]. Definitivamente, Huamán sucumbe a "la trampa cuyas dos ribe-

---

[40] "Los jacarandás", pág. 383. "La piedra que gira", "Los jacarandás" y "La juventud en la otra ribera" finalizan con la unión de placer y muerte en sus respectivas variaciones argumentales.

[41] Ribeyro, al reflexionar sobre el sentido básico de "La juventud en la otra ribera" declaraba que su significado esencial era el siguiente: "...Desarrollar el tópico del encuentro imposible (que ya existía en otros cuentos míos como "Una aventura nocturna", "De color modesto", pero no en forma tan dramática). Huamán pretende vivir, a pesar de la distancia geográfica, de la diferencia de edad, de la oposición cultural y 'situacional', una aventura amorosa irrealizable. Y este error tenía que pagarse caro. Hay sueños cuya frustración entraña la muerte. El azar y la necesidad en este caso se concilian y abundan en el mismo sentido". En carta (París, mayo de 1975), reproducida por Wolfgang A. Luchting, *Estudiando...*, ed. cit., pág. 169.

ras se cierran sobre el pobre consumidor de una mitología tardía"[42]. Su corazón yace en esa ciudad que simboliza las certezas de antaño[43] y que en Notre Dame guarda un "enigma, una sabiduría perdida" (pág. 545); la incógnita que traza el laberinto de senderos o calles, por donde la muerte inexorable hormiguea transmitiendo su mensaje: "saber admirar en la caída las flores que crecen al borde del abismo" (pág. 556).

En suma, en este cuento Ribeyro formula la filosofía vital del *carpe diem*, no sólo a través de la actitud adoptada por el personaje en el transcurrir de la historia, sino también mediante las voces de los personajes que le rodean. Al principio de la historia, cuando Solange ofrece al doctor el estudio de una amiga para quedarse unos días, éste responde con esas palabras en las que ya se predispone a aferrarse a la plenitud que la vida le brinda: "A las ocasiones no hay que dejarlas pasar" (pág. 546). En las calles de París, Huamán deposita su corazón en todas las cosas, deleitándose en la contemplación de cada detalle, como arrancando a la vida el goce de los instantes:

> A esa hora las torres truncas tenían otro brillo, otro volumen y otro esplendor. Quedó mirándolas, sabiendo que nunca más las vería, que jamás regresaría a París. (pág. 563)

Otra voz que expresa este sentido es la de Borel, uno de los impostores del grupo, cuando explica a Huamán su filosofía de vida:

> Mi filosofía es simple. Divertirse, como si estuviéramos en un barco condenado al naufragio, saber admirar en la caída las flores que crecen al borde del abismo. Y arrancar una de paso si es posible. (pág. 556)[44]

Huamán adopta esta filosofía, y cuando siente zozobrar el barco no se salva con la huida, sino que decide arriesgarlo todo y vivir al máximo antes de que se produzca el naufragio[45]. Sabe que por ese atrevimiento ten-

---

[42] Julio Ortega, "Los cuentos de Ribeyro", cit., pág. 140.

[43] James Higgins, *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 146.

[44] En las *Prosas apátridas* Ribeyro repite esta misma idea: "El hombre que mientras cae al abismo tiene ánimo para admirar la rosa que florece entre las rocas". Ed. cit., pág. 156.

[45] Ribeyro utilizó esta imagen en un poema que escribió en su *Diario* como epitafio, en el que encontramos ese mismo sentido del hombre osado que no teme al peligro de un final funesto: "Como barco que sale en busca del naufragio / Levo anclas cada día para hacerme a la vida / No temo ni avería mar brava o mal presagio / Otros antes jugaron semejante partida / Mi arrojo no demuestra más que el arte del plagio / Si zozobro qué importa en mi tumba perdida / Que pongan vino rojo el aire de un adagio / Una pluma quebrada y el verso de un suicida". *La tentación del fracaso II...*, ed. cit., pág. 223.

drá que pagar un precio, pero en esa aventura, aunque quimérica, ha incursionado en solitario en un mundo desconocido, no sólo exterior –el Viejo Mundo– sino también interior, en la revelación de capacidades insospechadas. Y todo ello gracias al viaje, que le ha permitido desenvolverse "con esa audacia que da el llegar a una ciudad extranjera, en la cual uno es para sí mismo un extranjero" (pág. 543).

En la "prosa 60" Ribeyro escribe: "La juventud, la belleza, en el andén del frente, en el vagón vecino, en el tren que se fue"[46]. El personaje de "La juventud en la otra ribera" parece rechazar estas palabras y, en la desconocida plenitud obtenida durante esos intensos días en París, vigoriza su anhelo de vida y dilata su ilusión; cree haber alcanzado esa juventud que se encuentra ya en la otra ribera de la vida, y que revive en la otra ribera del océano[47]:

> Para mí, sobre todo ha sido un baño de juventud. Te dije alguna vez que la juventud, para mí, estaba en la otra ribera. Esta vez he alcanzado esa orilla, milagrosamente. Días inolvidables...". (pág. 566)

El que pareciera un hombre engañado a causa de una ingenuidad demasiado dudosa revela una sabia conciencia que convierte el fracaso en una insospechada victoria. Esos días, como un hermoso regalo tardío, iluminan la grisácea realidad de una vida emocionalmente vacía:

> Ese día prístico, se dijo el doctor, flotaría en la tormenta, en su recuerdo, como el arca privilegiada que se libró del naufragio. (pág. 548)

> En toda vida hay así, algunos paréntesis, cortísimos a veces, pero que le dan su sentido a toda la frase. (pág. 566)

En definitiva, el personaje de "La juventud en la otra ribera" se desembaraza de la norma y del convencionalismo. Y en este nuevo estado, asumiendo su inédita identidad de extranjero en París, y extranjero de sí mismo, se convierte en víctima pero también en vencedor. "Cierto que es un héroe dudoso –escribe Mª Teresa Pérez–, hasta inverosímil y que, ironía del narrador, socava la nota de triunfo, pero su felicidad final, casi mística, nos deja la impresión de que esta vez la rebeldía no ha sido vana. [...]

---

[46] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed. cit., pág. 66.

[47] Julio Cortázar escribió a Ribeyro una nota elogiando este cuento: "Te agradezco que hayas escrito un relato que tan efectivamente muestra ese gran trauma del choque de elementos y de seres situados en las orillas del tiempo y de la vida [...] Te divertirá ver en un cuento de *Octaedro* ('Lugar llamado Kindberg') más de un contacto con tu cuento". Cit. en Wolfgang A. Luchting, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 18.

Nos deja su clarividencia, la del que prefiere un error fecundo a una estéril verdad"[48]. Tal es el sentido que se desprende del desenlace, cuando Huamán, ya tendido en el suelo por el disparo, consigue ver "esta vez sí ruiseñores y alondras que volaban" (pág. 569). La ironía inicial redondea de este modo el sentido del cuento.

Placer y muerte se han sucedido en el tiempo, cerrando el círculo o la espiral, y proponiendo una primera respuesta. En los cuentos analizados en el apartado anterior Ribeyro no resolvía el destino de los personajes, abandonándolos a la quiebra en "los limbos de la ciudad", a partir de la cual se abre un abanico de posibilidades en la mente del lector.

Sin embargo, en "La juventud en la otra ribera", tras la fractura producida por el desengaño, se propone una elección rotunda, que se cierra en el desenlace de la muerte. En el *crescendo* con el que Huamán termina sus días encontramos esa primera respuesta de la narrativa ribeyriana ante la vida, pues el personaje decide su destino asumiendo hasta las últimas consecuencias el riesgo que conlleva el ejercicio de la libertad. Este imprevisto viajero, que en su movimiento centrífugo de América a París se desplaza hasta la otra ribera "del tiempo y de la vida"[49], enmudece finalmente con su posible verdad, la descubierta justo antes del naufragio, cuando arranca la flor que crece al borde del abismo.

Soñadores de refugios. Una perspectiva urbana

Mantén siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Pero no tengas la menor prisa en tu viaje.
Es mejor que dure muchos años
Y que viejo al fin arribes a la isla,
rico por todas las ganancias de tu viaje,
sin esperar que Ítaca te va a ofrecer riquezas.

Kavafis

El viaje está adquiriendo el carácter de una búsqueda de esencialidades, que se constituyen en fin utópico hacia el que una y otra vez se pro-

[48] Mª Teresa Pérez (ed.), "Introducción" a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos* (antología), Madrid, Cátedra, 1999, págs. 74-75.

[49] Julio Cortázar, *cit. supra*.

yectan los personajes de Ribeyro. En este último apartado la dialéctica del viaje se configura a partir del movimiento centrífugo desde la ciudad, en concreto desde Lima, hacia nuevos espacios peruanos, desconocidos o no, pero siempre soñados por los personajes como refugios que permitan evadirse de la gran ciudad.

Ribeyro es también el soñador de refugios que, sobre una base marcadamente autobiográfica, escribe los cuentos que seguidamente analizamos. Ya en el *Diario personal* confesaba su cansancio del París enmascarado y el anhelo de aislarse en lugares perdidos como los que aparecen en sus relatos:

> Me aburro. Añoro estar en otro lugar. Un cuartito de hotel. Un pueblo perdido del Perú donde ser maestro. Una playa. No tengo nada que ver con esos señores[50], por brillantes que sean. Soy opaco a su brillo[51].

La playa desierta en el cuento titulado "La casa en la playa", el hotel en las afueras de la ciudad en "Ausente por tiempo indefinido", o la hacienda de Tarma en "Silvio en El Rosedal", son los lugares en los que se refugian los personajes de estos relatos. En un primer nivel de significación, dichos cuentos son formulaciones literarias del anhelado encuentro del hombre con el espacio latinoamericano, que no es sino una forma de encuentro vital consigo mismo. Pero si profundizamos en su significado más íntimo, descubrimos el sentido "trascendente"[52] que confiere a esta narrativa la dimensión universal que hemos señalado a lo largo de este libro, y que en estos cuentos adquiere toda su relevancia en tanto que representan el grado más alto de madurez del arte ribeyriano. En ellos, el escritor logra, a decir de E. Alfaro, "una profundidad de autor clásico, de escritor universal"[53].

---

[50] Se refiere a los integrantes del Comité Especial del Consejo Ejecutivo de la Unesco, donde comenzó a trabajar como delegado adjunto en 1972.

[51] *La tentación del fracaso II. Diario Personal 1960-1974*, Lima, Jaime Campodónico, 1993, págs. 169-170.

[52] Utilizamos el término "trascendencia" en el sentido propuesto por Ribeyro: "Por 'trascendencia' entiendo un relato del cual se puede extraer una significación que puede traspolarse a la vida general, es decir, que el relato no se limite a una anécdota que se ha relatado, sino que se puede utilizar como un símbolo para interpretar las situaciones". En una entrevista publicada en *El Comercio*, Lima, 19, III, 1978. Cit. en Isolina Rodríguez Conde, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pág. 211.

[53] E. Alfaro, "Desencantados personajes de Ribeyro", Lima, 15, VI, 1978. Cit. en Isolina Rodríguez Conde, *ibidem*, pág. 209.

La búsqueda del refugio ideal, por parte de los personajes que protagonizan estos relatos, responde a la necesidad de encontrar soluciones a los problemas derivados de la contradicción entre el mundo prosaico que les envuelve y el mundo al que incansablemente se proyectan. La diferencia con respecto a la mayoría de los cuentos que hemos analizado es obvia, puesto que si dicha contradicción entre sueño y realidad es una constante de la narrativa corta de Ribeyro, en estos relatos, como también en "La juventud en la otra ribera", la trama del viaje resuelve esa contradicción en la propuesta del sueño como ideal que propicia una búsqueda existencial. Ribeyro, como escéptico, no plantea explícitamente una solución para el enigma sobre la existencia: como ha visto Giovanna Minardi, "rechaza las 'grandes verdades', para entregarse a un mundo de perenne búsqueda interior de carácter estrictamente personal"[54]. En reiteradas ocasiones, el escritor ha reflexionado sobre la imposibilidad de acceder a la verdad:

> Nunca he podido comprender el mundo y me iré de él llevándome una imagen confusa. Otros pudieron o creyeron armar el rompecabezas de la realidad y lograron distinguir la figura escondida, pero yo viví entreverado con las piezas dispersas, sin saber dónde colocarlas. Así, vivir habrá sido para mí enfrentarme a un juego cuyas reglas se me escaparon y en consecuencia no haber encontrado la solución del acertijo. Por ello, lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en *la elaboración de un inventario de enigmas*. La culpa la tiene quizás la naturaleza de mi inteligencia, que es una inteligencia disociadora, ducha en plantearse problemas, pero incapaz de resolverlos. *Si alguna certeza adquirí fue que no existen certezas. Lo que es una buena definición del escepticismo*[55].
>
> Como todo escéptico, no creo que llegaremos nunca a conocer la verdad. La verdad siempre está oculta, velada. La verdad como decía Musil: "No es un cristal que nos metemos en el bolsillo, sino un pozo de agua sin límites en el cual caemos"[56].

En este capítulo proponemos un sistema de respuestas entresacadas de estos cuentos, en los que el escritor se lanza voluntariamente a ese

---

[54] Giovanna Minardi, "Una hora con Julio Ramón Ribeyro", *Alba de América*, vol. 9, nº 16-17 (1991), Costa Rica, Editorial Universitaria Centro Americana –EDUCA–, pág. 365.

[55] *Prosas apátridas (completas)*, ed. cit., pág. 180. El subrayado es nuestro.

[56] Declaraciones en una entrevista realizada por Germán Carnero Roque: "Julio Ramón Ribeyro. Retorno triunfador", *Oiga*, Año XII, nº 553, 30 de noviembre de 1973, pág. 21.

"pozo de agua sin límites" para adentrarse en el siempre indescifrable misterio de la existencia. Si tenemos en cuenta la concepción de Ribeyro sobre la literatura, comprendemos su continua incursión en ese terreno enigmático y estimulante:

> Comprendí entonces que escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o las comprendemos sólo cuando las escribimos. Porque escribir es escrutar en nosotros mismos y en el mundo con un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, reversible, implacable de los signos alfabéticos[57].

En "La juventud en la otra ribera", Ribeyro ha planteado la que consideramos primera respuesta a través de la formulación del *carpe diem*. A continuación, tres respuestas de una narrativa en última instancia siempre limeña reúnen la esencial confluencia entre vida y arte de un maestro del verdadero uso de la palabra, a través de la cual nos regala el placer de descubrir reveladores viajes literarios.

Desde la ciudad, un viaje hacia el ideal. Segunda respuesta

Y viviremos siempre sin salir del recinto
de la luz que proyecta nuestro sueño interior.
Mariano Brull

Solamente las ilusiones eran capaces de mover
a sus fieles, las ilusiones y no las verdades.
Julio Cortázar

"El arte sólo se alimenta de aquello que sigue vibrando en nuestra memoria"[58], escribe Ribeyro en la "prosa 180" de sus *Prosas apátridas*. Unas páginas antes, en la "prosa 172", describe su sueño persistente del refugio ideal, el mismo que empuja a los protagonistas del cuento "La casa en la playa" a la búsqueda nunca saciada de la playa desierta. Como tema

---

[57] *Prosas apátridas*, ed. cit., pág. 62.
[58] *Ibidem*, pág. 170.

de legendaria tradición literaria, el escritor asume ese ideal del refugio que, como más abajo comprobamos, recrea tanto en su literatura como en su propia vida. La fusión entre vida y literatura, tantas veces declarada por Ribeyro ("Cuentos, espejo de mi vida"[59]), es evidente en dicha "prosa":

> Una casita de adobe en una playa perdida de la costa peruana, donde pueda vivir en una soledad selectiva –pues recibiría algunas visitas o tendría a veces un alojado–, tomando sol, nadando un poco, pescando con cordel, meciéndome en una hamaca, mirando el poniente, leyendo cualquier cosa, escuchando música –¡oh, cómo sonarían los barrocos al lado del agitado Pacífico!–, escribiendo sin ningún apremio, ni ambición, ni temor, enterrado, sembrado entre las dunas y el mar. Podría allí vivir en una especie de intemporalidad o de ilusoria eternidad e irme secando como una hoja caída, paulatinamente, sin dolor ni zozobra, hasta no ser más que una arenilla más. Este deseo, supongo, tiene raíces ancestrales o responde tal vez a impulsiones de la especie, si no se trata más bien de un mito cultural o reminiscencia literaria. *La isla desierta, el lugar recóndito, el rincón ameno, son viejos temas filosóficos y artísticos. Que yo asumo consciente, fervorosamente*[60].

Ribeyro, como soñador de refugios, intentó hacer realidad este sueño "literario" de reclusión en una playa solitaria, tema que desarrolló en la ficción narrativa de "La casa en la playa". Concretamente, en 1982, Ribeyro recuerda:

> En febrero pasado, que estuve en Lima, pasé varios días en la región de Ica en busca de la playa soñada. [...] Como dice Ernst Jünger, existen 'pistas de aterrizaje', lugares de los cuales uno puede despegar hacia otras formas de vida o de pensamiento. Hacia otros mundos espirituales. Y uno de esos lugares son las playas desiertas de nuestra costa[61].

Por otra parte, aunque en la narrativa de Ribeyro se advierte una innegable atracción de la ciudad, no por ello el escritor deja de plasmar críticamente una visión realista de sus espacios inhóspitos y sus profundas contradicciones, tal y como hemos podido comprobar en los capítu-

---

[59] Julio Ramón Ribeyro, "Introducción" a *La palabra del mudo I*, Lima, Jaime Campodónico, 1994. Reprod. en Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pág. 36.

[60] *Prosas apátridas*, ed. cit., págs. 164-165.

[61] Entrevista con Edgar O'Hara, "Soy un escritor que recibe todo lo que viene", en Jorge Coaguila (comp.), *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, ed. cit., pág. 88.

los precedentes. Como ha señalado Carlos Schwalb, en "La casa en la playa" el escritor peruano "refleja el afán de muchos de sus personajes de buscar un refugio ideal que los proteja contra un mundo absurdo o incomprensible, y que les permita al mismo tiempo, como en un acto purificador, un mítico encuentro consigo mismos o con la naturaleza"[62]. Gaston Bachelard, cuando analiza el imaginario literario de los buscadores de refugios, señala que "en la mayoría de los sueños de choza, deseamos vivir en otro lado, lejos de la casa atestada, lejos de las preocupaciones que trae la ciudad. Huimos en pensamiento para buscar un verdadero refugio"[63].

En "La casa en la playa" la voz de Ribeyro se manifiesta a través de la primera persona narrativa, y por las coincidencias temáticas halladas en el *Diario personal* que reproducimos más adelante, el tono autobiográfico adquiere en este relato una especial intensidad. El narrador y su amigo Ernesto, dos artistas que habían establecido su residencia en París, deciden llevar a cabo su sueño de construir una casa en una playa desierta donde evadirse del bullicio de la ciudad:

> Ambos vivíamos en Europa desde nuestra juventud pero, al llegar a los cincuenta, caímos en la cuenta que estábamos ya hartos de las grandes ciudades. No soportábamos su ajetreo, la estridencia de sus medios artísticos y la sofisticación de su vida social. Estábamos seguros además de haber sacado ya bastante partido de nuestra estada europea y considerábamos que era tiempo de retirarnos a un lugar tranquilo, primitivo e incluso solitario, donde seguir trabajando en nuestros asuntos, más cerca de la naturaleza y de nosotros mismos. (pág. 656)

En cualquier caso, a pesar de que la historia se desarrolla en las costas del Perú, la visión urbana siempre está presente, puesto que, incluso tratándose de la búsqueda de una playa deshabitada, los personajes registran en sus primeras expediciones el proceso de crecimiento acelerado de la ciudad que se extiende en barriadas, denominadas con el eufemismo de "pueblos jóvenes"[64]. El proceso aquí resumido corresponde a la formación de la barriada, que Ribeyro había representado en el cuento "Al pie del

---

[62] Carlos Schwalb, "Julio Ramón Ribeyro y 'el llamado del desierto'", en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 161.

[63] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pág. 62.

[64] "El aluvión poblacional ocupó las periferias con barriadas de baja densidad, chozas precarias y 'pueblos jóvenes' de habitantes marginales. El problema de la vivienda pasó, junto con el de la comunicación vial a constituir el centro del problema urbano". Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 683.

acantilado". En "La casa en la playa", el narrador describe la radical transformación del paisaje:

> El más grave inconveniente de Conchán es que había dejado de ser una playa solitaria. Los tiempos habían cambiado. Antes llegaban allí sólo unas cuantas familias [...] Ahora en el verano los autos llegaban en caravana [...] Pero aparte de eso –la ocupación de Conchán por una tupida clase media motorizada– un nuevo *peligro* se había cernido sobre ese lugar: los habitantes de *los pueblos jóvenes surgidos detrás de las colinas arenosas descendían como hormigas por la empinada pendiente de Lomo de Corvina* y al cabo de una hora de caminata cruzaban la Panamericana y se repartían por todo el litoral [...]
>
> Descartado Conchán, hicimos en los días siguientes nuevas incursiones cada vez más lejos, comprobando que los antiguos y rústicos balnearios de Punta Negra, Punta Hermosa y San Bartolo *habían crecido y tendían a unirse para formar una sola aglomeración* y que más al sur aún, hasta Pucusana, en caletas y playas antes solitarias, habían surgido grupos de casas, sencillas o lujosas, destinadas a convertirse con el tiempo en verdaderos balnearios. (pág. 657)[65]

Desde el inicio del relato, Ribeyro revela el sentido del refugio en la costa peruana no sólo como una huida de la ciudad, sino también como recuperación del Paraíso perdido de la niñez, que de nuevo aparece como constante temática de su narrativa:

> Ese lugar no podía ser otro que la costa peruana, pues ambos habíamos nacido al borde del mar, jugado de niños en las vastas playas del sur, crecido explorando sus dunas y arenales y guardado para siempre la marca de ese paisaje aparentemente baldío, pero cargado para nosotros de presencias, de poesía y de misterio. (pág. 656)

Del anhelo de recuperar este paraíso surge "el viejo proyecto" de buscar una playa desierta donde construir la casa ideal; como escribe el narrador, un lugar "donde edificar una vivienda acorde a nuestro sueño" (pág. 673). Con respecto a la permanencia del sueño latente, Gaston Bachelard advierte que "allende las situaciones vividas, hay que descubrir las situaciones soñadas. Allende los recuerdos positivos que son material para una psicología positiva, hay que abrir de nuevo el campo de las imágenes primitivas que han sido tal vez los centros de fijación de los recuerdos que se quedaron en la memoria"[66]. Dichas "imágenes primitivas" se

---

[65] El subrayado es nuestro.

[66] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, ed. cit., pág. 61.

concretan aquí en esos espacios idealizados de la niñez, que para los protagonistas de este cuento están cargados "de presencias, de poesía y de misterio". Como explica Bachelard, "toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores personales"[67]. Es éste el sentido esencial que se deduce de las palabras de Ribeyro reproducidas al iniciar este capítulo: "el arte sólo se alimenta de aquello que sigue vibrando en nuestra memoria". La costa y el mar son dos de esos paisajes fundamentales que alimentan la trama de este relato, lugares mitificados que el escritor guarda en su memoria como los espacios más amados del Perú[68].

El tamaño del sueño de los protagonistas de este relato incluye también esos "colores personales" con los que dan forma no sólo a la playa desierta, sino también a la casa imaginada:

> Yo había imaginado al comienzo una especie de rancho miraflorino tradicional, con su terraza delantera, su azotea y su jardín, lo que era a todas luces una aberración. Por su lado Ernesto había ideado sucesivos proyectos, desde la casa de concreto armado y grandes ventanas de vidrio hasta la casa de adobón, con ventanas estrechas, piso de tierra y doble techo de cañas que nos protegiera del calor. (pág. 661)[69]

Pero la búsqueda del refugio en la costa peruana no es exclusivamente el viaje caprichoso de dos amigos que anhelan un descanso de ciudad. Sobre esta trama simple que consta de cinco exploraciones, Ribeyro da forma al sentido profundo del viaje como proceso mítico de acercamiento a lo ontológico. "Uno de los aciertos de 'La casa en la playa'

---

[67] *Ibidem*, pág. 64.

[68] "...la costa y el mar. Para mí son dos elementos indispensables. Por eso es que vengo al Perú todos los años. Para recorrer los desiertos y las playas solitarias del sur, sobre todo. Me encantan esos paisajes arenosos, esos médanos, esos cerros pelados, secos, austeros, esa sobriedad de la costa peruana. Y el mar sobre todo". "La palabra de Julio", entrevista realizada por Mario Campos (1986), en Jorge Coaguila (comp.), *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, ed. cit., pág. 125.

[69] Ya en el *Diario Personal* Ribeyro proyectaba en su imaginación el sueño de "la casa en la playa", sin duda, el substrato autobiográfico del que nace este cuento cumbre de su narrativa: "En una playa solitaria de la costa peruana, una casa de adobe. El piso de ladrillo o de grandes piedras planas, los muros interiores pintados con cal. Una gran pieza –sala, comedor, escritorio– y dos o tres dormitorios. Pocos muebles. [...] Por todo paisaje el mar y el arenal. Vida retirada, consagrada a la natación, a la pesca, a la lectura, al descanso. Una bicicleta para ir al pueblo más cercano. De vez en cuando la visita de un amigo. Escribir si me da la gana. No tener que afeitarse, ni ponerse zapatos ni corbata. Proyecto que regresa a mí, cada vez con mayor intensidad y mayor precisión". *La tentación del fracaso III*, ed. cit., pág. 49.

–escribe Carlos Schwalb– es justamente que la búsqueda de un refugio físico o de una verdad definitiva no llega nunca a su término [...] la verdad definitiva es la promesa de una mítica comunión con la naturaleza y 'consigo mismos'"[70]. A diferencia de otros cuentos en los que el profundo abismo entre sueño y vida aboca a los personajes a la caída en la realidad frustrante, en "La casa en la playa" el viaje hacia el ideal se convierte en un fin en sí mismo. Y, aunque en cada expedición sufren el asedio inhóspito de la realidad, no sucumben a la derrota, no se resignan a la pérdida del ideal; en fin, corroboran nuevamente la fórmula de José Vasconcelos como clave del pensamiento ribeyriano: ante el pesimismo de la realidad, el optimismo del ideal.

Cada expedición culmina en una playa que nunca es perfecta, en unos casos por estar habitada, en otros por encontrarse demasiado aislada, o incluso por la presencia de cetáceos que emiten ruidos atronadores. Además, en cada excursión los personajes deben salvar diversos obstáculos. Y, a pesar de las dificultades que ocasionan el fracaso de las cinco expediciones, a pesar del ineluctable pesimismo de la realidad, los personajes imponen el ejercicio de la voluntad que les permite continuar el viaje hacia el ideal:

> Esta excursión había sido un fracaso, pero ello no nos desalentó. De vuelta a París, durante nuestros esporádicos encuentros, abordamos nuevamente nuestro proyecto, a la luz de lo que llamábamos "el chasco de Laguna Grande", del cual sacamos útiles enseñanzas. [...] (pág. 661)

> Este segundo chasco –tan semejante al primero al punto que parecía una nueva versión con algunas variantes– no doblegó nuestro entusiasmo. Al año siguiente estábamos ya en Lima preparando la próxima excursión...
> [...]
> Anticipo que esta tercera excursión fue también un fracaso, para así ir en contra de las normas que establecen crear suspenso en un relato. (pág. 664)

Las diferentes exploraciones, primero por el desierto de las playas peruanas y, finalmente, en busca de la isla solitaria, establecen un lazo de relación con el cuento "*Terra incognita*", en el que Álvaro Peñaflor, tras sentir "el llamado de la ciudad", se aventura por la urbe nocturna que desconoce: "Era el sediento perdido en el desierto, el náufrago aterrado buscando entre las brumas la costa de la isla de Circe". En "La casa en la

[70] Carlos Schwalb, "Julio Ramón Ribeyro y 'el llamado del desierto'", en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 165.

playa" ambas imágenes reaparecen. De nuevo los personajes "sedientos" incursionan en pleno desierto, ya no en sentido metafórico sino real. Las formas del desierto, como las calles de la ciudad antigua, adquieren en su representación una configuración laberíntica, remitiendo a la dificultad de acceder a la verdad o al ideal en un camino siempre sorprendente por desconocido. La metáfora del camino vital es esa huella que se pierde y se bifurca en el arenal. Como la vida, el desierto es un lugar sin rutas establecidas y que no conduce a playas perfectas:

> No tardamos en darnos cuenta que hollábamos tierra desconocida. El desvío, al comienzo afirmado con pedregullo, se convirtió en una simple huella en la arena, huella que se volvía cada vez más difusa y se subdividía en multitud de huellas que partían en diversas direcciones o que se cruzaban para volver a reunirse más lejos. (pág. 658)

Ante este espacio de inmensidad, de nuevo en la narrativa ribeyriana los personajes perciben ese "canto inmemorial" que sólo han podido conocer ante los espacios inmutables del pasado: la ciudad antigua, el mar, y ahora, el desierto:

> ¡Y qué arenales! En esa noche sin luna se vislumbraban ondulantes, infinitos, bajo la sola luz de las estrellas. *Una suavísima voz parecía venir de la planicie sombría*. Un trecho más allá sucumbimos a su llamado y convinimos en que debíamos bajar de la camioneta y afrontar a pie el arenal inhóspito. (pág. 667)[71]

Recreando el tópico de la búsqueda de Homero, en la última expedición los soñadores de este relato son también los náufragos que buscan la isla de Circe. Y, del mismo modo que Ribeyro asumió fervorosamente

---

[71] El subrayado es nuestro. Ribeyro expresa el sentido del "canto inmemorial" de la naturaleza, análogo al que se siente en los espacios urbanos del pasado, como la comunicación de una sabiduría acumulada por sucesivas generaciones. En su reflexión emerge de nuevo la concepción de tiempos y espacios superpuestos: "Mi oído ausculta la naturaleza y descubre que lo que yo tomaba al comienzo por silencio no es más que una trama extremadamente apretada de ruidos: grillos, cigarras, ranas, abejas, moscardones, pájaros, tan tupida que forma una melodía uniforme sin un solo intersticio donde pueda colocarse una pausa. En suma, la voz de la naturaleza que canta su *canto inmemorial, el que escucharon hace veinte siglos Julio César, Horacio, Catón.* ¿Qué me separa de ellos? En tanta soledad, aparentemente nada. Al hollar su espacio inmaculado, diríase que me he vuelto su contemporáneo. Pero siempre hay algo que nos reconduce a nuestro tiempo y nos recuerda que las eras no pasan en vano. Al levantar la cabeza distingo en la cumbre del monte Argentario, irritante por lo escarpado e imposible, los discos gigantes de una estación de radar". En *Prosas apátridas (completas)*, ed. cit., págs. 121-122. El subrayado es nuestro.

la búsqueda del refugio en playa o isla solitaria como viejo tema filosófico y artístico, también sus personajes son conscientes de la naturaleza literaria de su proyecto: "la posibilidad de instalarnos en una isla dotaba a nuestro proyecto de una aureola literaria, al convertirnos en intrépidos Robinson Crusoe" (pág. 671). Tras un baño refrescante en aquella "playa divina" (pág. 673) encontrada en la isla supuestamente ideal, reemerge el motivo del naufragio: "Quedamos tendidos en la orilla, jadeantes, aplanados e inanes, como los restos de un naufragio" (pág. 674). Finalmente, tras explorar la isla encuentran el lugar anhelado, solitario y aislado, pero de nuevo la realidad les devuelve la conciencia de la imperfección:

> Todos los lobos marinos empezaron a gritar al mismo tiempo, creando con sus aullidos una impetuosa orquestación, de tonos variadísimos que rebotaban contra las paredes rocosas de las islas. [...] Ernesto y yo, al principio sorprendidos, nos sentimos sofocados y casi empavorecidos por ese estruendo. (pág. 675)

Tras este último fracaso parece que el sueño paulatinamente se desvanece, pues los protagonistas no anuncian un último intento. Aunque, como nos advierte el narrador, "cada cual guardaba dentro de sí la añoranza de nuestro viejo proyecto" (pág. 676), "poco a poco –escribe el narrador– nuestro fallido sueño se fue enmoheciendo y como enterrando en el fondo de nosotros mismos" (pág. 676). Sin embargo, el desenlace sorprendente redondea el sentido del relato, a partir del cual proponemos una segunda respuesta para el enigma trazado en la narrativa ribeyriana. Al cabo de tres o cuatro años los dos amigos coinciden de nuevo en Lima, deciden desenterrar su sueño y emprender una nueva búsqueda de la playa desierta. En ese momento el narrador plantea la duda: "¿Y si no la encontramos?" (pág. 676). La respuesta de Ernesto completa el sentido del cuento, pues erige el sueño como ideal que, precisamente por inalcanzable, es indestructible:

> Si no encontramos la playa desierta, nuestra casa sólo existirá en nuestra imaginación. Y por ello mismo será indestructible. (pág. 677)[72]

[72] En 1986 Ribeyro declara en una entrevista: "Para mí regresar al Perú es un sueño, una utopía. La utopía de vivir en una playa desierta de la costa. Con Emilio Rodríguez Larraín hemos buscado la playa ideal y todavía no la hemos encontrado. Mientras no la encontremos, esa playa seguirá siendo utópica y, por eso mismo, indestructible". "Las letras nuestras de cada día", entrevista a Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique, por Augusto Ortíz de Zevallos, Abelardo Sánchez León y José Luis Sardón, en Jorge Coaguila (comp.), *op. cit.*, pág. 141.

A propósito de un antiguo poema mexicano que versa "hemos venido al mundo a soñar", Carlos Schwalb escribe: "No se vive y después se sueña [...] al soñar se vive y al vivir se sueña"[73]. Los personajes de "La casa en la playa" emprenden su viaje en busca del sueño siempre latente, y encuentran el sentido de la vida en la vida misma. Buscan en cada paso lo imposible, y si toman conciencia de que el ser humano es precario y el mundo es insuficiente, si no consiguen colmar completamente su sed, sí logran sin embargo aplacarla, e incluso en ocasiones saciarla, pues cada una de las expediciones supone una revelación y un enriquecimiento de sus vidas:

> ...abrasados de calor, atemorizados, pero al mismo tiempo fascinados por la soledad y el silencio del desierto. (pág. 658)
>
> ...ese pisco era un rocío celestial, un denso néctar que llenó nuestra boca de un calor perfumado y un sabor a viñas mitológicas, donde poco faltó para que viéramos a Baco bebiendo y a Sileno danzando. (pág. 667)
>
> ...atrapándola por la mano quedamos inmóviles escuchando el silencio.
>
> ¡Qué maravillosa sensación! Sentía latir el corazón de Judith en mi mano y al unísono con nosotros las pulsaciones lejanísimas del mundo sideral. Ambos nos sentamos en la arena y luego nos tendimos de espaldas para observar asombrados el cielo. [...]
>
> Judith y yo, cogidos siempre de la mano, estábamos fundidos en el desierto y la noche y confundidos con los cuerpos celestes que parpadeaban en el techo argentado, en un estado de beatitud que nos desencarnaba y nos disolvía en la inmensidad del universo. (págs. 667-668)[74]
>
> ¡Qué felicidad sentirse en ese mar profundo, limpio y seguro, chapaleando, zambulléndose, jugando, bromeando como unos niños! (pág. 673)

---

[73] Art. cit., pág. 162.

[74] En el *Diario Peronal* Ribeyro narra una experiencia similar vivida en las playas de Almería, confirmando el fondo autobiográfico de "La casa en la playa": "Nuevamente esta noche, pero con Emilio y su familia, mirando las estrellas, tendidos en el techo de su casa. Estuvimos casi una hora, como hipnotizados o embriagados, sin hablar. ¿Cómo puede uno olvidarse de mirar el cielo, cuando es quizás el único contacto que nos queda con el infinito? Culpa de las ciudades que lo ocultan, lo velan, lo ensucian, lo opacan con sus propias luces. Esta vez no sólo sensación de caída, de haber sido absorbido por el ojo del universo, sino de estar mecido por un cántico. ¿Los poetas no hablan acaso de 'la música de las esferas'?". *La tentación del fracaso III...*, ed. cit., pág. 129.

Pero ninguno de estos momentos de plenitud se configura como adquisición definitiva, como podría ser la playa ideal nunca hallada, pues siempre se trata de experiencias de carácter efímero. Como ha señalado Carlos Schwalb, "si ninguno de estos momentos de plenitud tiene un carácter definitivo, su transitoriedad no comunica la imagen de la derrota inapelable a la que nos había acostumbrado el autor en muchos de sus cuentos"[75].

Ya en "La juventud en la otra ribera" encontramos una primera respuesta en la formulación del *carpe diem*, a través del personaje que arranca a la vida esa última oportunidad de vivir al máximo que da "sentido a toda la frase" (pág. 566). En "La casa en la playa" Ribeyro profundiza en esta formulación, planteando esos momentos efímeros como escalones que jalonan el camino de la vida. El ideal o la verdad es una meta inalcanzable pero sin ella los personajes no se habrían puesto en marcha. Por tanto, en este cuento la segunda respuesta plantea que el destino está en el camino, en la vida misma, con todas sus imperfecciones. De hecho, parece decirnos Ribeyro que la perfección en esencia implica la muerte, en tanto que paraliza la aspiración, el sueño; supone el final del camino.

Es esta la filosofía que emana de "La casa en la playa": aceptar la limitación de lo humano como esencia imperfecta que da vida al sueño eterno. Aunque inalcanzable, el viaje que éste propicia es auténtico e insustituible, puesto que tras su velo de irrealidad ha permitido atisbar en el horizonte la Ítaca personal, el preciado paraíso de la felicidad y del sentido.

Nadie mejor que Ribeyro para redondear el significado de esta segunda respuesta:

> Una serie de preceptos que para mí son importantes: la unidad de la materia, las relaciones entre el microcosmos y el macrocosmos, *la idea de que el proceso mismo es más importante que el resultado*, los que buscaban la piedra filosofal ocupaban toda su vida en la empresa aunque muchas veces estaban convencidos de que no la iban a encontrar; *el propio camino se convertía en el fin*[76].

En suma, el escepticismo de Ribeyro, tan reiterado por la crítica como visión que impone el pesimismo sobre la realidad, se descubre en estos relatos como búsqueda y camino: "*el escepticismo* –ratifica el escritor– no es una actitud de diversión frente a la realidad, es por el contrario *una búsqueda tenaz de la verdad*. Yo creo que hay que poner el énfasis sobre la búsqueda más que sobre el hallazgo. El escepticismo es además

---

[75] Carlos Schwalb, art. cit., pág. 166.

[76] Cit. en Wolfgang A. Luchting, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 155. El subrayado es nuestro.

una escuela filosófica que está basada en la duda permanente; creo que dudar es una de las actitudes humanas más fecundas"[77]. Sobre este sentido esencial de su narrativa Ribeyro profundiza en los relatos que a continuación analizamos.

El viaje hacia un mundo paralelo. Tercera respuesta

> *El novelista, el poeta, se cura de las molestias y las dificultades que el mundo le ofrece creando dentro de sí otro mundo por el que se mueve más a su antojo y que opone a aquél.*
>
> Wenceslao Fernández-Florez

Mario, protagonista de "Ausente por tiempo indefinido", es el soñador de refugios por excelencia, que decide aislarse para crear su obra maestra. El marcado tono autobiográfico se hace patente desde la primera frase del cuento, al establecer una de las constantes vitales de Ribeyro durante su juventud en Lima: "Mario se despertó una mañana con la conciencia dolorosa de estar malogrando su vida" (pág. 596). En los círculos de la bohemia limeña, siempre entre "bares, fondas, fiestas y tertulias", este personaje –como Ribeyro antes de trasladarse al Viejo Mundo– pertenece a esa

> hermandad nocturna, errante y suicidaria, formada por artistas de toda condición que se complacían en aplazar eternamente el momento de la gran obra y se encarnizaban en destruir en ellos la posibilidad de realizarla como si prefirieran, antes de afrontar los riesgos del triunfo solitario, perecer unidos en el mismo naufragio. (pág. 596)[78]

---

[77] Entrevista realizada por Luis Jochamowitz, "No quiero ser ejemplo de nada", en Jorge Coaguila (comp.), *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, ed. cit., pág. 60. El subrayado es nuestro.

[78] En el cuento autobiográfico titulado "Sólo para fumadores", Ribeyro resume toda su vida partiendo de su juventud en Lima, cuando se convirtió en un "fumador por vocación". En el siguiente fragmento, Ribeyro describe más pormenorizadamente a esa "hermandad nocturna" de la que formaba parte: "Por ese círculo rojo entro forzosamente cuando evoco esas altas noches de estudio en las que me amanecía con amigos la víspera de un examen. Por suerte no faltaba nunca una botella, aparecida no se sabía cómo, y que le daba al fumar su complemento y al estudio su contrapeso. Y esos paréntesis en los que, olvidándonos de códigos y legajos, dábamos libre curso a nuestros sueños de escritores" (pág. 575).

Al comenzar el relato, Mario ha escrito un libro de cuentos por el que la crítica lo calificó como "promesa de la literatura". Desde entonces tan sólo había escrito "la primera página de una novela, mil veces releída y corregida, pero que seguía en el rodillo de su máquina, sin que nunca hubiera encontrado el tiempo, la paz o la voluntad de continuarla" (pág. 596); sin duda, "era la prueba de su infecundidad [...] pero sobre todo de su conciencia dolorosa". Una lectura del *Diario Personal* es suficiente para comprobar la coincidencia de actitudes entre Mario y el propio escritor, pues el sentido global sobre el que Ribeyro abunda en esta escritura es justamente el sentimiento traumático de esa conciencia dolorosa[79].

Como Ribeyro, el personaje de este cuento busca soluciones para intentar salvarse del naufragio colectivo del grupo, y resuelve que la única posibilidad consiste en la evasión a un lugar ideal. "¿Pero a dónde?", se pregunta el personaje. Recordemos el fragmento del *Diario* en el que Ribeyro aparece por primera vez como soñador de refugios, comparándolo con la respuesta del personaje a su propia pregunta:

> Añoro estar en otro lugar. Un cuartito de hotel. Un pueblo perdido del Perú donde ser maestro. Una playa[80].
>
> Mario soñaba a veces con *la playa lejana*, desierta, gris, a la cual llevaría su máquina Olympia, unos pocos libros, su manuscrito [...] Esa playa soñada debía existir en el inmenso litoral peruano, pero las seguras, las que lo pondrían al abrigo de todo perseguidor se encontraban demasiado distantes [...] *Un pueblito serrano* tampoco era mala idea, había centenares diseminados en la cordillera. Pero la altura le hacía daño y como a todo hombre de costa los cerros, los altos cerros andinos que cerraban el horizonte, lo asfixiaban. [...]
>
> [...] Alguien hablaba de Poe y de su cuento *La carta robada*. En el acto comprendió que no era la playa perdida ni el país extranjero *el refugio ideal* sino algo más simple, un lugar insospechado por cercano. Y pensó entonces en *el hotel* de la Estación, en Chosica, apenas a treinta Kilómetros de Lima. (pág. 597)[81]

---

[79] En una de las *Prosas apátridas*, Ribeyro expresa el sentimiento de fusión total entre vida y literatura y, en sus palabras, encontramos la explicación para esa "conciencia dolorosa" motivada por la infecundidad: "En algunos casos, como en el mío, el acto creativo está basado en la autodestrucción. Todos los demás valores –salud, familia, porvenir, etc.– quedan supeditados al acto de crear y pierden toda vigencia. Lo inaplazable, lo primordial, es la línea, la frase, el párrafo que uno escribe, que se convierte así en el depositario de nuestro ser, en la medida en que implica el sacrificio de nuestro ser. Admiro pues a los artistas que crean en el sentido de su vida y no contra su vida, los longevos, verdaderos y jubilosos, que se alimentan de su propia creación y no hacen de ella, como yo, lo que se resta a lo que nos estaba tolerado vivir". Ed. cit., pág. 119.

[80] *La tentación del fracaso, II...*, ed. cit., pág. 169.

[81] El subrayado es nuestro.

A partir de este momento, una serie de características esenciales que hemos analizado en los diferentes capítulos de este libro se acumulan en este cuento como compendio básico del arte ribeyriano. Alrededor del motivo principal del cuento –el sueño y la búsqueda del refugio ideal– reaparece de forma explícita la concepción del *espacio invisible* como ausencia de descripción, la visión urbana del cambio perpetuo en lugares en los que "todo lo sólido se desvanece en el aire", la atracción por los espacios del pasado, o el especial enfoque hacia las zonas de los arrabales.

En primer lugar, la formulación del escamoteo sistemático de descripciones del espacio físico corresponde a la voz del narrador. Si bien éste narra la historia en tercera persona, realiza un aparte en el que plasma, en el espacio de la escritura, una reflexión que ya habíamos advertido como lectores en su narrativa:

> Describir el hotel de la Estación merecería un aparte balzaquiano. Todos sabemos que Balzac, en medio de la acción más galopante, hace de pronto un paréntesis y dice algo así: "Creo que ha llegado el momento de que el lector conozca el salón de la Marquesa X." Y durante cuarenta páginas nos describe sádicamente cada bibelot, mueble, carro, alfombra o cortinaje. Lo mejor en estos casos es tomar un pasadizo y no entrar en el salón. (pág. 597)

Sin embargo, en este relato se encuentra uno de los casos esporádicos en los que Ribeyro precisa de una sucinta descripción, pues su intención, nuevamente, consiste en poner de manifiesto la esencial visión urbana de su narrativa, enfocando la imparable transformación de los espacios como consecuencia del proceso desequilibrado de la modernización. De este modo, reemerge en "Ausente..." el doble sentido de *ciudad invisible* planteado en el primer capítulo: el primero, en la formulación metaliteraria de la ausencia de descripción espacial; y el segundo, en la representación del cambio que sepulta los espacios antiguos, siempre evocados a través de las edificaciones que perduran en el tiempo. Tal es el caso de la imagen con que Ribeyro presenta el hotel de Chosica, lugar representativo del desvanecimiento implacable de las construcciones del pasado:

> ...prácticamente en ruina y amenazado desde hacía tiempo de demolición. Su época dorada, cuando la única vía hacia la sierra era el ferrocarril, era apenas un recuerdo. Desde que construyeron la autopista quedó fuera de circulación... [...]
>
> La luz penetraba por amplios ventanales de vidrios coloreados, que le daban a esos espacios deshabitados una dimensión metafísica. (pág. 597)

Y de nuevo, en Chosica, el personaje escritor descubre la ciudad antigua en conjunción con los espacios de la naturaleza que la circundan y la invaden: "Del balcón se veía los rieles del río, las viejas casas chosicanas y, al fondo, los cerros pardos, baldíos, del valle" (pág. 598). A través del personaje, Ribeyro expresa una vez más la atracción que siente ante las construcciones viejas, que en sus cuentos aparecen disgregadas en el seno de la ciudad modernizada –Notre Dame, la huaca Juliana, los antiguos palacios...– y acumuladas en la "ciudad muerta". El misterio que de ellas emana –esa "dimensión metafísica" destacada por el escritor– es uno de los motivos recurrentes de esta narrativa: "eran sólo unas viejas casonas que a Mario en otra oportunidad hubieran embelesado, no por su magnificencia, sino por ese aire minado, caduco, que tanto lo atraía" (pág. 601).

Para terminar, mencionamos un último motivo básico en la perspectiva urbana de esta narrativa. En este cuento Ribeyro no se olvida de los arrabales de miseria, siempre ratificando su retrato selectivo de una realidad marginal. De nuevo, como en "Una aventura nocturna" o "*Terra incognita*", el personaje realiza una visita a los extramuros, avanzando hacia un vacío de ciudad:

> Pero las curiosidades para Oswaldo eran más bien los arrabales, hacia los que lo fue conduciendo por huertas y descampados, hasta llegar a calles sin pavimento, bordeadas de bares y chinganas de adobe... (pág. 601)

Si retomamos el argumento del relato que nos ocupa, el protagonista se aísla en ese viejo hotel de Chosica, donde consigue la anhelada concentración que le permite sumergirse de lleno en el trabajo creador. En un principio, parece que el personaje podrá lograr su objetivo, cuando la prolífica escritura durante aquellos días "fluía fácil y jubilosamente, sin escollos ni vacilaciones" (pág. 600). El tono irónico con que Ribeyro plantea el proceso de creación parece evidente en las siguientes líneas, pues Mario escribe como siguiendo un recetario de figuras y recursos y desde una concepción artificiosa y grandilocuente, totalmente opuesta al estilo sencillo y lapidario de nuestro escritor[82]:

---

[82] Recordemos que para Ribeyro la modernidad "no reside en los recursos que se emplean para escribir sino en la forma como se aprehende la realidad [...] el asunto consiste en encontrar el ángulo novedoso que nos permita una aprehensión inédita de la realidad". Declaraciones publicadas en el artículo de Ismael P. Márquez, "Los diarios de Julio Ramón Ribeyro: una poética de la narrativa", en Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 319. A propósito del estilo de Ribeyro, que le ha valido el calificativo de "mejor escritor peruano del siglo XIX", Mario Vargas Llosa comenta: "Desdeñoso de las vanguardias y de los experimentos, pero conocedor sutil de los malabares de la estrategia narrativa, la forma de sus cuentos y novelas –cronología

> El tema mismo, pletórico de personajes y de hechos históricos, le permitía el empleo de un lenguaje denso, por momentos desmesurado, en el que aplicaba todas las figuras de la retórica clásica y todas las innovaciones de su fantasía gramatical. Pronto avizoró el final, que debería ser una especie de coda sinfónica, beethoveniana, en la cual los diversos temas y ritmos se entrecruzaban y se fundían en un castillo de fuego, dejando al lector deslumbrado por tanta magnificencia. (pág. 600)

El refugio ideal como espacio físico es también un refugio mental: Mario se protege del exterior entre los muros del hotel de Chosica, pero también a través de la creación de un mundo paralelo y abstracto, la "obra maestra" que justifique su existencia[83]. El sueño del ideal en este caso es la literatura, que permite al personaje vivir momentos de plenitud:

> Escribía arrastrado por una fuerza aluvional, sin que pudiera darse un momento de respiro. Había alcanzado un estado de evanescencia, de desencarnación, que le hacía mirar la realidad como si fuese un sueño y su libro como si fuese la verdadera realidad. (pág. 602)

El viaje hacia este mundo paralelo revela el mismo sentido que hemos propuesto para la búsqueda de la playa desierta en "La casa en la playa": el sueño como ideal indestructible. La respuesta queda trazada en los siguientes fragmentos de ambos cuentos:

> Si no encontramos la playa desierta, nuestra casa sólo existirá en nuestra imaginación. Y por ello mismo será indestructible. (pág. 677)

> Afuera podía desplegar el mundo todos sus sortilegios, pero entre los cuatro muros de su cuarto él creaba un mundo paralelo, tan cierto e intenso como el otro y quizá más hermoso y duradero. Eso era, no le cabía duda, la literatura. (pág. 602)

En su artículo "Del espejo de Stendhal al espejo de Proust", al reflexionar sobre la noción de *prisma refractario* como concepto que le permite superar la dicotomía literaria invención-reproducción y reemplazarla por la idea de transformación, Ribeyro hace hincapié en la concepción de la literatura como mundo paralelo que no es copia sino transfiguración de la realidad:

---

lineal, punto de vista de un narrador omnisciente– suele ser de corte clásico". En su artículo "Ribeyro y las sirenas", *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 164. [Publicado por primera vez en *Contra viento y marea*, vol. 3, Lima, Peisa, 1990.]

[83] Cf. Carlos Schwalb, art. cit., pág. 162.

> El novelista no se limita a jugar con elementos imaginarios o a reproducir elementos reales, sino que se sirve de ambos para fundirlos en una entidad diferente, la entidad literaria, mundo paralelo al nuestro que lo resume, lo ordena, lo corrige, lo interpreta, lo comenta, lo explica, lo enriquece y en ciertos casos lo suplanta[84].

La respuesta en el ideal o sueño, en este caso literario, se completa en la última parte del relato, cuando Mario lee la novela y toma conciencia de su fracaso:

> Era una obra sinfónica, eso ya lo sabía, pero que parecía dirigida por el tambor mayor de la banda del pueblo. (pág. 605)
>
> Lo que había escrito era una monstruosidad. Había partes logradas, es cierto, y de una inatacable perfección. ¡Pero se trataba sólo de partes! Una obra existía [...] no por sus aciertos esporádicos sino por la persistencia de una tonalidad, es decir, por la presencia de un estilo. Y su libro carecía totalmente de estilo. (págs. 605-606)

Decaído y fracasado, el personaje-escritor se hunde en su frustración. Pero en el desenlace, una insólita imagen le revela el motivo de su fallida novela. El narrador configura una precisa comparación entre la vida del personaje y la aparición de una tortuga centenaria que una y otra vez se estrella contra el mismo brocal del pozo:

> La centenaria tortuga seguía en su poza seca, daba porfiadas vueltas estrellándose contra el brocal de piedra. A fuerza de observarla comenzó a intuir algo, algo así como que ese animal era una metáfora de su vida, el símbolo del encierro estéril, de la soledad inútil y del sacrificio sin recompensa. Quizás allí estaba *la respuesta, una de las respuestas*: todo su mal venía de su segregación. No era alejándose de la vida, de su vida, como le vendría el ánimo, la inspiración y a lo mejor hasta el talento, sino asumiendo plenamente esa vida, incluso si ello implicara su propia destrucción. Pero, ¿cuál era esa línea? (pág. 606)[85]

El personaje descubre que sólo asumiendo su vida, con todas sus consecuencias, podrá encontrar el camino que le conduzca hacia su ideal, la literatura. El sentido esencial y común planteado en "La juventud en la otra ribera" y "La casa en la playa" se repite en este cuento, pues Mario descubre la respuesta en la vida misma, en la plenitud del instante feliz:

---

[84] *La caza sutil*, ed. cit., pág. 130.
[85] El subrayado es nuestro.

> Don Carlo era un creador, pero de algo tan fugitivo y precioso como eso que ocurría ante su vista, *el momento feliz*[86]. Este albergue baldío, por el que nadie daba un céntimo, se convertía gracias a don Carlo en un templo resplandeciente donde los íntimos que venían todas las tardes creían durante unas horas estar en contacto con la eternidad, es decir, con el olvido. (pág. 606)[87]

Como expresa Huamán en "La juventud en la otra ribera": "ni la literatura ni el arte reemplazaban a la vida, que más valía, por fugaz y perecedera que fuera, una mujer viviente, más que todas las bellas estatuas de la tierra" (pág. 546).

La tercera respuesta queda trazada en esta nueva incursión en el terreno arenoso del enigma, otra conquista del escritor a través de la literatura. A la formulación general del *carpe diem* –"La juventud en la otra ribera"– y al hallazgo del sentido vital en el camino hacia el ideal –"La casa en la playa"– se añade en "Ausente por tiempo indefinido" la particular salida ribeyriana por el camino de la literatura, un viaje al que sólo puede acceder asumiendo la propia realidad existencial. De cualquier modo, la playa ideal o la obra perfecta expresan un mismo sentido, la propensión hacia la utopía. El mismo Ribeyro expresaba esa intencionalidad al reflexionar en una entrevista sobre "La casa en la playa":

> Es una especie de metáfora de la búsqueda incesante de un ideal, de una aspiración que uno trata perseverantemente –a pesar de todas las dificultades y de todos los contratiempos– de realizar. Puede también interpretarse como la metáfora del escritor que está tratando de escribir un libro perfecto o que lo satisfaga plenamente. En este sentido, la playa no es sino una especie de símbolo de lo irrealizable, una especie de utopía o algo así como "el lugar retirado" del que hablaban los clásicos españoles[88].

En "Ausente por tiempo indefinido", el arte, al igual que el espacio fantástico de "las azoteas", es ese mundo paralelo de la imaginación y la

---

[86] El subrayado es nuestro.

[87] En una de las *Prosas apátridas* Ribeyro reflexiona sobre este sentido esencial de su filosofía vital: "Marcado al rojo vivo por un mal zodiacal, agobiado por cuentas vencidas e invencibles, privado de toda gracia creadora, sintiendo que de hora en hora caen sobre mí las paletadas de mi propio sepelio, enclaustrado por ello mismo en casa en esta tarde benemérita, me deleito sin embargo en mi encierro y tomo de aquí y de allá el zumo de las cosas, la frase de un libro, la línea de un grabado, la cadencia de una melodía, el aroma de una copa, la silueta de una idea que asoma, refulge y desaparece, diciéndome que no hay nada más duradero que el instante perfecto". Ed. cit., pág. 112.

[88] En Jorge Coaguila, *Ribeyro. La palabra inmortal* (entrevistas), Lima, Jaime Campodónico, 1996, pág. 46.

libertad expresiva, una entidad diferente en la que el escritor encuentra un medio que le permite acceder a la realidad, a esa realidad que se oculta tras las formas, siempre secreta y misteriosa. El escritor sugiere que el arte es el camino que posibilita un acercamiento a la incógnita de la existencia, al enigma de la realidad, y, cuando los signos gráficos son insuficientes para referir los significados ocultos del mundo, Ribeyro reclama en "Silvio en El Rosedal" la presencia de la música, cuya inmaterialidad permite el acercamiento máximo a "lo no dicho", a esa periferia connotativa de sonidos que alcanzan la cumbre de la emotividad plurisignificativa. A estos sentidos artísticos nos referimos en las siguientes páginas.

Por los senderos del arte: la alegoría del mundo como escritura y su redención en el lenguaje de lo infinito (la música)

> *Porque, ahora, desde la verdad rural, aquel sitio apacible, de consolación, no era sino el principio de la ciudad, un embuste de calma.*
>
> Gabriel Miró

> *Hasta tal punto el hombre necesita del hombre que cuando huye de la ciudad es para reconstruirla en el campo.*
>
> Baudelaire

La elaboración del "inventario de enigmas" que hemos intentado trazar a lo largo de este libro concentra y resume todo su sentido en el cuento titulado "Silvio en El Rosedal". En este relato, el camino de aproximación a lo ontológico resuelve la dialéctica del viaje en un movimiento centrípeto, desde la ciudad costera –Lima– hacia el corazón serrano del Perú. De este modo, el relato se inserta en una tradición concreta de la literatura hispanoamericana que, más allá de las corrientes estéticas en las que cada obra se inscribe, recrea la constante temática del viaje como búsqueda de esencialidades, desde la ciudad periférica hacia un centro simbólico del continente. El anhelado encuentro del hombre consigo mismo es el objetivo de este desplazamiento centrípeto, que parte de un

desajuste existencial de origen y se resuelve en el hallazgo o la construcción de un paraíso[89].

Silvio Lombardi, protagonista de este cuento, es un nuevo personaje de la larga lista de marginados de Ribeyro, que a sus cuarenta años hereda "la hacienda más codiciada del valle de Tarma, no por su extensión, [...] sino por su cercanía al pueblo, su feracidad y su hermosura"; la hacienda con la que soñaban todos los ricos ganaderos de la sierra. Es significativa la simbología de los nombres: la hacienda era propiedad de un tal Carlo *Paternoster*, y después fue legada a Silvio por su padre, *Salvatore* Lombardi. Las connotaciones de estos nombres sugieren, como ha visto James Higgins, "que El Rosedal es una metáfora del mundo que el hombre hereda al nacer"[90]. En la hacienda se encuentra el rosedal, que aparece representado como un microcosmos del universo, pues en él pueden encontrarse todas las especies de rosas conocidas, y además ha perdurado gracias al cuidado de sucesivas generaciones de jardineros que han conservado y transmitido su orden desde un tiempo inmemorial:

> El muchacho le dijo simplemente que él se limitaba a reponer y resembrar las plantas que iban muriendo. Y siempre había sido así. Su padre le había enseñado y a su padre su padre. (pág. 493)

El perfil del personaje corresponde de nuevo al del ser humano frustrado por las circunstancias, cuyas aspiraciones, truncadas por un padre avaro y tiránico, ya sólo existen como recuerdo irrecuperable de su infancia feliz, cuando soñaba con "tocar el violín como un virtuoso y pasearse por el Jirón de la Unión con sombrero y chaleco a cuadros, como había visto a algunos elegantes limeños" (pág. 485). De nuevo reaparece la constante temática del Paraíso perdido de la niñez, ampliado a un tiempo de juventud en el que se descubre la ciudad como espacio enigmático que propicia una búsqueda imprecisa:

> Sus únicos momentos de felicidad los había conocido realmente de niño, cuando vivía su madre, [...] que le pagó con sus ahorros un

---

[89] Fernando Ainsa cita como novelas emblemáticas de esta tradición, *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Toá* de César Uribe Piedrahita, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *Canaima* de Rómulo Gallegos, *El camino de El Dorado* de Arturo Uslar Pietri, *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias, entre otras novelas y relatos que repiten el tema del viaje-búsqueda. *Los buscadores de la utopía*, ed. cit., pág. 211. Ainsa explica el motivo del movimiento centrípeto en función de la peculiar conquista del espacio latinoamericano: "En Latinoamérica el espacio parece haber sido construido al revés. Esto es algo más que una arriesgada metáfora poética; parece ser la explicación de esa atracción magnética que ejercen 'las orillas' del gran 'lago interior' del continente" (pág. 268).

[90] James Higgins, *Cambio social y constantes humanas...*, ed. cit., pág. 163.

> profesor de violín durante cuatro años. Luego algunas escapadas juveniles y nocturnas por la ciudad, buscando algo que no sabía lo que era y que por ello mismo nunca encontró y que despertaron en él cierto gusto por la soledad, la indagación y el sueño. (pág. 485)

Más tarde, cuando su padre lo obligó a trabajar en la ferretería, su vida se frustró. Nótese cómo la descripción de la vida de este personaje coincide con la de Arístides, protagonista de "Una aventura nocturna", con el agravante de una marginalidad intensificada por ser "doblemente extranjero" (pág. 487):

> No pudo así hacer amigos, tener una novia, cultivar sus gustos más secretos, ni integrarse a una ciudad para la cual no existía, pues para la rica colonia italiana, metida en la banca y en la industria, era el hijo de un oscuro ferretero y para la sociedad indígena una especie de inmigrante sin abolengo ni poder.
>
> Luego vino la rutina de la tienda, toda su juventud enterrada traficando con objetos opacos y la abolición progresiva de sus esperanzas más íntimas, hasta hacer de él un hombre sin iniciativa ni pasión. (pág. 485)

Aunque en un primer momento Silvio recibe la herencia como una pesada carga, cuando viaja a Tarma queda irremediablemente atrapado por la belleza del lugar. Se comprueba así la inscripción de este cuento en esa tradición literaria latinoamericana que plantea el movimiento desde un desajuste existencial de origen hacia el hallazgo de un paraíso inesperado. La formulación de este motivo literario aúna dos sentidos del paraíso en la narrativa ribeyriana: el de la niñez, que en este caso se concreta en la música, y el del espacio ideal. Así, Silvio admira en el atractivo del lugar una esencia musical:

> Quedó impresionado por la belleza de su propiedad. Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical. (pág. 486)

En este caso, Ribeyro se recrea en la descripción del lugar, que aparece representado como el más auténtico de los paraísos. Los espacios del pasado y su secreto íntimo, sobre los que tantas veces hemos insistido, se reúnen en este cuento en todas sus formas, pues finalmente el personaje ribeyriano habita una vieja mansión colonial y además en el seno de la naturaleza. Seguramente Ribeyro, en contra de su técnica habitual, describe el lugar con el objeto de crear esa atmósfera casi mística que predice la búsqueda esencial de Silvio en el rosedal:

> La vieja mansión de dos pisos, construida en forma de U en torno a un gran patio de tierra [...] En medio del ala central se elevaba una especie de torrecilla que culminaba en una especie de mirador cuadrangular cubierto de tejas, construcción extraña, que rompía un poco la unidad del recinto, pero le daba al mismo tiempo un aire espiritual. Cuando uno entraba al patio por el enorme portón que daba a la carretera se sentía de inmediato abrazado por las alas laterales y aspirado hacia una vida que no podía ser más que enigmática, recoleta y deleitosa. (pág. 486)
> [...]
> Contiguo al jardín se encontraba la huerta [...]. Los árboles eran bajos, pero sus ramas se vencían bajo el peso de los frutos rosados y carnosos, cubiertos de una adorable pelusilla, que eran una delicia para el tacto antes de ser un regalo para la boca. (págs. 486-487)

Pero es en el rosedal donde Ribeyro reformula el enigma como constante temática de su arte, nuevamente a través de la recreación de la imagen del laberinto. La íntima relación con los cuentos que transcurren en la ciudad parece evidente: si en "Silvio..." el laberinto lo trazan los enormes rosedales que forman figuras de momento inconexas, en la ciudad son las calles las líneas que se pierden en la constitución de dicha imagen laberíntica. La resonancia borgeana puede sentirse en la visualización imaginaria de ese laberinto que al mismo tiempo atrae y desorienta. En la presentación del rosedal ya comienza ese proceso de transfiguración de la realidad que Silvio adoptará como mecanismo para descifrar el enigma por él imaginado, en lo cual se basa, si recordamos el concepto de "prisma refractario", la concepción literaria de Ribeyro. La naturaleza florece en ese jardín inmemorial que perdura en sucesivas generaciones:

> Tras la casa estaba el rosedal, que daba el nombre a la hacienda. Era un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año. Había rosas rojas y blancas y amarillas y verdes y violeta, rosas salvajes y rosas civilizadas, rosas que parecían un astro, un molusco, una tiara, la boca de una coqueta. No se sabía quién las plantó, ni con qué criterio, ni con qué motivo, pero componían *un laberinto* polícromo en el cual la vista se extasiaba y se perdía. (pág. 486)[91]

La irremisible atracción de este Paraíso terrenal genera la primera oposición campo-ciudad –tan recurrente en la tradición literaria latinoamericana–, que aquí se recrea mediante la imagen de Lima en invierno,

[91] El subrayado es nuestro.

representada como un infierno en contraposición con la figuración arcádica de la sierra:

> Nada detestaba más Silvio que los inviernos limeños, cuando empezaba la interminable garúa, jamás se veía una estrella y uno tenía la impresión de vivir en el fondo de un pozo. En la sierra en cambio era verano, lucía el sol todo el día y hacía un frío seco y estimulante. Eso lo determinó a entablar relaciones más íntimas con sus tierras y a ensayar las primeras con su nueva ciudad. (pág. 487)

De nuevo Ribeyro intensifica esta oposición a través del gusto por lo antiguo. Es así como Silvio decide conservar los viejos muebles en lugar de reemplazarlos por los nuevos, que su padre había traído de Lima y que todavía se encontraban guardados en los bajos de la casa:

> Todas las habitaciones tenían empapelados antiguos, bastante desvaídos, pero tan complicados y distintos –escenas de caza, paisajes campestres, arreglos frutales o personajes de época– que invitaban más que a la contemplación a la lectura. Y felizmente que esos cuartos conservaban su vieja mueblería, que don Salvatore no había tenido tiempo de reemplazar por sus artefactos de serie, aún encajonados en un hangar de los bajos. (pág. 486)

Si fijamos nuestra atención en la visión urbana que Ribeyro proyecta en su narrativa, en "Silvio en El Rosedal" reconocemos nuevamente al hombre que, aun habiendo huido de la ciudad, reconstruye en la sierra la imagen urbana, tal y como iremos descubriendo en el análisis de este relato. En cuentos que no transcurren en la ciudad como "La casa en la playa" o "Ausente por tiempo indefinido", la mirada urbana sigue siendo fundamental: registra el proceso de crecimiento desmesurado de la ciudad, enfoca espacios del pasado, o incluso reconstruye la imagen substancial del laberinto en el desierto de las playas peruanas. B. Fort ha señalado este sentido básico de la narrativa ribeyriana:

> Lima había dejado de ser el *hortus clausum* (huerto cerrado) universal para convertirse en una urbe ruidosa, feísima, industrializada. Lo que ese proceso encierra está inscrito en todos y cada uno de los cuentos del volumen [*Silvio en El Rosedal*], incluso los que tienen por escenario un bulevar de París o una hacienda de Tarma. Lima, como todo el Perú se ha continuado disgregando, diluyendo en un mar de tragedia [...] Ribeyro es un tratado acerca del tema del Perú. Y los grandes capítulos que allí encontramos se llaman frustración, pobreza, soledad...[92].

[92] B. Fort, "Diagnóstico de la soledad", *La Crónica*, Lima, 30, IV, 1978. Cit. en Isolina Rodríguez Conde, *op. cit.*, pág. 210.

Esta visión urbana, planteada no sólo en el espacio real de la ciudad, sino también como reconstrucción en el campo, nos va a permitir plantear una respuesta siempre abierta para la narrativa de Ribeyro. Pero antes de llegar a ese plano general vamos a adentrarnos en la ciudad imaginaria que se esconde en el rosedal, o, si se prefiere, comparemos ambos espacios sobre la imagen substancial del laberinto.

Como los personajes de "Una aventura nocturna" o "*Terra incognita*" en su callejeo por la urbe, o como el mismo Ribeyro en las calles de París, Silvio experimenta una atracción creciente en sus paseos por el rosedal, espacio de ensimismamiento por el que, como una mariposa o al igual que el *flâneur* en la ciudad, deambula sin destino u objetivo prefijado, deleitándose en el gusto de los sentidos. Pero en la retirada, Silvio siempre queda con el sabor amargo de algo imperfecto, de momento impreciso y enigmático, remitiendo a la experiencia del hombre ante lo incomprensible del mundo. En los siguientes fragmentos podemos adivinar esa íntima relación del rosedal con la ciudad, espacio atrayente que sin embargo aboca al personaje a una búsqueda nunca satisfecha:

> ...sobre todo caminar por el rosedal. Rara vez arrancaba una flor, pero las aspiraba e iba identificando en cada perfume una especie diferente. Cada vez que abandonaba el jardín tenía el deseo inmediato de regresar a él, como si hubiera olvidado algo. Varias veces lo hizo, pero siempre se retiraba con la impresión de un paseo imperfecto. (pág. 488)

Dicha relación se corrobora cuando Silvio se desplaza a la ciudad, donde adquiere el perfil de esa figura urbana baudeleriana que en los cuentos de Ribeyro se lanza a las calles en busca de un sentido para su vida gris y frustrada. La identificación se precipita, pues también esos paseos por la ciudad intensifican el vacío y la sensación de una vida sin sentido:

> *Vagaba por las calles céntricas entre miles de transeúntes atareados*, compraba tonterías en las tiendas, se pagaba una buena comida, se atrevía a veces a ir a un cabaret y rara vez a fornicar con una pelandusca, de donde salía siempre insatisfecho y desplumado. Y *regresaba a Tarma con el vacío en el alma*, para deambular por sus tierras, aspirar una rosa, [...] y aguantar ansioso que llegaran las sombras y acarrearan para siempre los escombros del día malgastado. (pág. 493)[93]

Por último, otro rasgo de la peculiar mirada urbana de Ribeyro emerge en este relato, de nuevo en la representación de un espacio antiguo que

[93] El subrayado es nuestro.

ha comenzado su proceso de desaparición, tal y como lo hiciera en los cuentos urbanos propiamente dichos, en los que el enfoque de la "Lima que se va" tiene un papel principal:

> La mayor parte de los vidrios de la galería estaban quebrados. En las arcadas descubrió durante un paseo peroles con leche podrida. ¿Por qué, Dios mío, donde pusiera la mirada, veía instaurarse la descomposición, el apolillamiento y la ruina? (pág. 496)

Tras unos años de monotonía y abulia, Silvio toma conciencia de que su insatisfacción proviene de no "haber hecho realmente nada, aparte de durar" (pág. 489). Es en ese momento cuando el personaje adquiere un perfil concreto, que Ribeyro ha ido anunciando paulatinamente. Si los protagonistas de "La casa en la playa" y de "Ausente por tiempo indefinido" eran los soñadores de refugios, cuya búsqueda última estaba motivada por un anhelo de acercamiento a lo ontológico, a Silvio el refugio se lo impone la vida misma, y una vez en él, el escritor revela el auténtico fondo de la psicología del personaje; es el soñador de la verdad[94]:

> La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. Pero ¿qué podía ser? *En vano miró a su alrededor buscando un indicio*. Todo seguía en su lugar. Y sin embargo *debía haber una contraseña*, algo que permitiera quebrar la barrera de la rutina y la indolencia y *acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad*. (pág. 489)[95]

---

[94] Ribeyro, al reflexionar en una entrevista sobre el proceso de escritura de "Silvio en El Rosedal" y sobre la derivación de la historia hacia lo imaginario, ratifica: "la historia patinó hacia lo imaginario y de súbito me di cuenta de que este hombre, Silvio, había ido a buscar en aquel fundo una filosofía, un secreto, el enigma de la vida". Entrevista con Fernando Ampuero, "El enigma de la trasparencia", en Jorge Coaguila (comp.), *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, ed. cit., pág. 107.

[95] El subrayado es nuestro. Confirmando la íntima mirada urbana que se esconde en la imagen del rosedal, en una de las "prosas apátridas" Ribeyro busca un mensaje en el espacio de la ciudad, del mismo modo que Silvio intenta entresacarlo de las figuras del rosedal: "A veces descorro el visillo y lanzo una mirada ávida sobre el mundo, lo interrogo pero no recibo ningún mensaje, salvo el del caos y la confusión: automóviles que circulan, peatones que cruzan la plaza, negocios que encienden sus luces, excavadores que aran un terreno baldío, pájaros extraviados buscando un remanso en el bullicio. Son los días nefastos, en los cuales nada podemos desentrañar, pues nuestra conciencia está excesivamente embarazada por la razón y nuestros ojos empañados por la rutina. Limpiar ambos de lo que los estorba no es tarea fácil. A veces se consigue por un esfuerzo de concentración, otras viene naturalmente, gracias a un trabajo interior en el cual no hemos deliberadamente participado. Sólo entonces la realidad entreabre sus puertas y podemos vislumbrar lo esencial". *Prosas apátridas (completas)*, ed. cit., pág. 87.

La pregunta definitiva y esencial de la narrativa ribeyriana está planteada en este fragmento, y el personaje, en su anhelo vital por descifrarla, traza imaginariamente el enigma en las figuras que cree adivinar en el rosedal. La tradición de Henry James es evidente, pues al igual que en su cuento "The figure in the carpet" el dibujo realmente no existe, las "figuras" del rosedal tan sólo existen en la mirada de Silvio[96]. Como Ribeyro, quien mantuvo siempre activa su "terca manía de añadirle a las cosas una significación o inversamente extraer de ellas un mensaje"[97], el personaje interpreta cada elemento de la realidad que le rodea. Así por ejemplo, la presencia de la torrecilla del ala central y su extraña ubicación en el conjunto del edificio debía cumplir alguna oculta función: "quien ordenó su construcción debía perseguir un fin preciso. Y claro, cómo no lo había pensado antes, sólo podía servir de lugar privilegiado para observar una sola cosa: el rosedal" (pág. 490). Gaston Bachelard analiza este símbolo y lo dota de una significación que se ajusta al sentido de la torrecilla de la hacienda de Tarma: "Es la torre ideal que encanta a todo soñador de una antigua morada [...]. Se encuentra aislado en la altura. Guarda el pasado y domina el espacio"[98].

Situado en la torrecilla, Silvio comprueba el orden que había intuido cuando examinó el rosedal con unos prismáticos desde lo alto de la montaña; dos ascensiones de evocación mística para reconocer el imagi-

---

[96] Así lo atestigua Ribeyro al reconocer "la presencia inconsciente de ese relato de Henry James, 'El dibujo en la alfombra', que leí hace 20 años, pero que nunca he olvidado". En la entrevista con Edgar O'Hara "Soy un escritor que recibe todo lo que viene", en Jorge Coaguila (comp.), *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, ed. cit., pág. 85. También Cortázar incorpora esta referencia literaria en varios momentos de *Rayuela*, remitiendo al mismo sentido: "Ahora que lo pienso, también usted está tirada sobre una alfombra. ¿Qué representa su dibujo? ¡Ah, infancia perdida, cercanía, cercanía! He estado veinte veces en esta habitación y soy incapaz de recordar *el dibujo de ese tapiz*". *Rayuela*, ed. cit., pág. 156.

[97] *Prosas apátridas*, ed. cit., pág. 163. En este libro, la obsesión de Ribeyro por acceder al mensaje oculto en la realidad, por dotar a todas las cosas de una significación, es una constante temática. Las referencias, según la edición que manejamos, se encuentran en las págs. 55-56 ("Mi mirada adquiere en privilegiados momentos una intolerable acuidad y mi inteligencia una penetración que me asusta. Todo se convierte para mí en signo, en presagio. Las cosas dejan de ser lo que parecen para convertirse probablemente en lo que son. [...] Cada cosa pierde su candor para transformarse en lo que esconde, germina o significa"), pág. 87 ("A veces descorro el visillo y lanzo una mirada ávida sobre el mundo, lo interrogo, pero no recibo ningún mensaje, salvo el del caos y la confusión..."), pág. 88 ("Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas"), pág. 126 ("Mi error ha consistido en haber querido obtener la entraña de las cosas, olvidando el precepto de Joubert: 'Cuídate de husmear bajo los cimientos'"), pág. 167 ("La obstinación del mar por deshacerse de algo que lo atormenta [...] Sensación como de alguien que hubiera querido comunicar un mensaje y que terminó por callarse").

[98] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, ed. cit., pág. 55.

nado enigma de ese laberinto que, desde su punto de vista, debía encerrar el sentido de su existencia:

> Los macizos de rosas que, vistos del suelo, parecían crecer arbitrariamente, componían una sucesión de figuras. Silvio distinguió claramente un círculo, un rectángulo, dos círculos más, otro rectángulo, dos círculos finales. (pág. 490)

La "sucesión de figuras" debía esconder un mensaje: "¿Qué podía significar eso? ¿Quién había dispuesto que las rosas se plantaran así?" (pág. 490). En efecto, ese jardín es la metáfora de un mundo cuyo significado el hombre nunca llega a captar en su totalidad. No obstante, el esfuerzo desplegado le permitirá reconocer, hacia el final del cuento, una posible solución, respuesta substancial del arte ribeyriano. Pero, de momento, el personaje se encuentra inmerso en el proceso de su investigación:

> Durante largas horas estudió esta figura simple y asimétrica, sin encontrarle ningún sentido. Hasta que al fin se dio cuenta, no se trataba de un dibujo ornamental sino de una clave, de un signo que remitía a otro signo: el alfabeto Morse. Los círculos eran los puntos y los rectángulos las rayas. (pág. 491)

Traducido el pretendido mensaje, Silvio se encuentra con la palabra RES que, como ha señalado James Higgins, "viene a ser la clave que encierra el sentido del universo"[99]. Se inicia así un nuevo proceso de indagación, pero, como ha observado este crítico, la ausencia de medios para descifrar el mensaje implica la insinuación irónica de que "Dios ha creado el universo para el hombre sin darle los medios de comprender su significado"[100]:

> En vano buscó en casa un diccionario o libro que pudiera ilustrarlo. El viejo Paternoster sólo había dejado tratados de veterinaria y fruticultura. (pág. 491)

La resonancia de Borges es evidente en esta interpretación, puesto que desde el mirador de la torrecilla Silvio ha podido discernir su particular "aleph". La cadena de asociaciones con que especula sobre el significado de esa clave, que no es sino la necesidad de encontrar un sentido

---

[99] *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, ed. cit., pág. 164.

[100] *Ibidem*.

a su vida, se resume como sigue. El primer significado proviene de su traducción latina: RES significa cosa, pero "una cosa era todo" (pág. 491):

> Trató de indagar más, de escabullirse hasta el fondo de esta palabra, pero no vio nada y vio todo [...] Por donde la mirara, esta palabra lo remitía a la suma de todo lo que contenía el universo. (pág. 491)

Y vista la palabra al revés, SER también era una palabra "tan vaga y extensa como COSA y muchísimo más que RES." (pág. 491):

> Esta vez sí se hundió profundamente en un sueño desencantado. Ser era todo. [...] Si era un sustantivo tenía el mismo significado infinito y por lo tanto inútil que COSA. Si era un verbo infinitivo carecía de complemento, pues no indicaba lo que era necesario ser. (pág. 492)

El "aleph" de Borges está aquí replanteado como una nueva posibilidad: si en el relato del escritor argentino una de las formulaciones es la simultaneidad de las cosas en el preciso instante de la contemplación, en el cuento de Ribeyro, como ha señalado Julio Ortega, "la palabra-aleph contiene todas las cosas y, al revés, alude a todo lo que es, sólo que esa potencialidad de suma coincidencia está dada enteramente al lector, a la lectura; si Borges se asombra del ser de la palabra que contiene al inconcebible universo, Ribeyro se conmueve del estar en un mundo que no acaba de referir y referirnos"[101]. La diferencia substancial con "El Aleph" de Borges estriba en el hecho de que mientras que el personaje de este cuento ha accedido a la visión del universo "y convierte su asombro de ver en el placer de referir"[102], Silvio sin embargo sufre la desesperación del progreso de su indagación. Busca en la naturaleza del lenguaje la frase que le revele el sentido oculto del ser humano en el mundo. Ese jardín es por tanto *la alegoría del mundo como escritura*, en tanto que el mensaje que en él se halla escrito debe ser descifrado por el hombre que lo ha imaginado.

En las alternativas que toma el personaje para penetrar esa clave desconcertante, Ribeyro añade ese ingrediente irónico que elimina cualquier tono solemne en el tratamiento del tema existencial, lo destrascendentaliza y precisamente por este motivo consigue ahondar con mayor eficacia en un tema tan sobradamente abordado en la literatura. Mª Teresa Pérez opina en este sentido que "la ironía rebaja, acaso por imperativo de la timidez, una reflexión demasiado 'trascendente'; encuentra entonces su cau-

---

[101] Julio Ortega, "Los cuentos de Ribeyro", cit, pág. 142.
[102] *Ibidem*, pág. 143.

ce ideal de expresión en la parodia"[103]. Así, cuando Silvio descubre que el jardín no esconde una palabra sino una sigla, comienza una lista de combinaciones finalmente disparatadas: "Soy excesivamente rico", "Serás enterrado rápido", "Sólo ensayando regresarás", "Sócrates envejeciendo rejuveneció", "Sucedióle Encontrar Rupia", "Sóbate encarnizadamente rodilla", etc.

Puesto que ninguna de las dos opciones le resulta satisfactoria, Silvio, como nuevo personaje ribeyriano que persiste en el optimismo de la voluntad, continúa la indagación y encuentra otro mensaje escondido en SER: "Lo que él debía hacer era justamente SER". Pero Silvio en ningún momento se autoengaña, sino que se descubre reiteradamente ante el lector como hombre que es consciente de lo absurdo de su vida malgastada:

> Se interrogó entonces sobre lo que debía ser y en todo caso descubrió que lo que nunca debía haber sido era lo que en ese momento estaba siendo: un pobre idiota rodeado de vacas y eucaliptos, que se pasaba días íntegros encerrado en una casa baldía combinando letras en un cuaderno. (pág. 494)

Es en ese momento cuando la búsqueda del enigma cobra todo su sentido, puesto que entre los proyectos de SER se decide por la recuperación de la auténtica vocación frustrada: "lo que siempre había querido *ser*, un violinista" (pág. 494)[104]. El código inescrutable se desplaza de la lectura del mundo en la clave imaginada, a la generación de un mundo a través de ese código sin palabras, inmaterial o invisible, que apela directamente al sentimiento. Silvio se convierte de este modo en el único personaje de Ribeyro que consigue recuperar, en la realidad de su presente, el sueño del paraíso de la niñez:

> Desenterrando su instrumento lo sacó de su funda y reinició los ejercicios de su niñez. [...] En un par de meses, a razón de cinco o seis horas diarias, alcanzó una habilísima digitación y meses después efectuaba ya solos y sonatas con una rara virtuosidad. (pág. 494)

Ante la necesidad de perfeccionar su incipiente estudio, Silvio acude a las clases que le imparte un violinista de Tarma, con quien prepara un concierto para todos los hacendados tarmeños. Finalmente sólo acuden doce personas de los cien invitados pero a pesar de ello, en ese concierto el personaje hace realidad su capacidad de SER por primera vez en

---

[103] Mª Teresa Pérez, en su "Introducción" a la edición de *Cuentos* de Ribeyro, ed. cit., pág. 67.

[104] El subrayado es nuestro.

su vida, alcanzando a través de la sublimación del arte momentos de plenitud efímera pero absoluta:

> El concierto fue inolvidable. Sin el socorro de una orquesta, Silvio y Rómulo se sobrepasaron, curvado cada cual sobre su instrumento crearon en esos momentos una estructura sonora que el viento se llevó para siempre, perdiéndose en las galaxias infinitas. (pág. 495)

Pero la comunicación de ese nuevo mundo musical generado por ambos violinistas resulta un fracaso, puesto que los pocos tarmeños que asistieron al concierto tan sólo lo hicieron movidos por la curiosidad y por el banquete que Silvio anunciaba en las invitaciones. La insensibilidad ante la manifestación artística es expresada aquí por Ribeyro mediante su habitual ironía: "Juan Sebastian Bach pasó por allí sin que le vieran el más pequeño de sus rizos" (pág. 495).

En este momento, que conecta su significado con el desenlace del relato, emerge la interpretación autobiográfica[105]: la visión del cuento como parábola de su propia vida y de su arte[106]. A pesar del fracaso de la comunicación artística, Silvio continúa tocando aunque fuera para nadie, como Ribeyro siguió escribiendo "a pesar de no recibir o haber recibido el reconocimiento que le sería debido"[107]:

> Silvio siguió viendo a Cárdenas y ejecutando con él en la capilla [...] solitarios conciertos, verdaderos incunables del arte musical, sin otros testigos que las palomas y las estrellas. (pág. 496)

Finalmente decide abandonar la música, desanimado –como Ribeyro en muchos momentos de su vida–, al darse cuenta de que su música nunca iba a ser escuchada. Pero continúa su indagación en la clave, y lo hace "sabiendo que durante esos días de inspirada creación había sido algo, tal vez efímeramente, una voz que se perdió en los espacios siderales y que, como la luz, acabó por hundirse en el reino de las sombras" (pag. 496).

---

[105] A este respecto, Ribeyro declara en una entrevista con Jorge Coaguila: "Usted dirá que 'Silvio en El Rosedal' está escrito en tercera persona pero Silvio es, más o menos, una representación, un delegado mío, yo soy una especie de Silvio en el fondo". En Jorge Coaguila, *Ribeyro. La palabra inmortal* (Entrevistas), ed. cit., pág. 28.

[106] Miguel Gutiérrez ha escrito sobre la perspectiva de significación de "Silvio en El Rosedal" como "parábola del arte de Ribeyro". En su libro titulado *Ribeyro en dos ensayos*, ed. cit., págs. 15-20.

[107] Wolfgang A. Luchting, "Mundo en el parque: *La palabra del mudo III* / 'Silvio en El Rosedal', en Julio Ramón Ribeyro", *Explicación de textos literarios*, Sacramento, X, 1 (1981), pág. 44.

La nueva búsqueda se resuelve en dos soluciones. En primer lugar descubre que RES en catalán significa "nada", y concluye que el sentido de la vida se encuentra en el destino inexorable de la nada: "la negación del ser, la vacuidad, la ausencia. Triste cosecha para tanto esfuerzo, pues él ya sabía que nada era él, nada el rosedal, nada sus tierras, nada el mundo" (pág. 496); descubrimiento por otra parte ya propuesto por el protagonista de "Los jacarandás", al describir la vida como espiral que conduce al "Rincón de los Muertos".

Como ha escrito Miguel Gutiérrez, la narrativa ribeyriana transmite, en suma, el sentido de una búsqueda que parte de la decepción ante la realidad frustrante:

> Aun cuando no nos es permitido alcanzar la verdad y la vida carece de sentido, es necesario resistir, librar batallas, intentar el amor, luchar contra los abismos de la locura y la tentación del suicidio, buscar la solidaridad pese al sentimiento de soledad que nos acompaña desde que nacemos, y tratándose de los artistas, aun cuando el arte sea una pasión inútil, es preciso crear obras que por su perfección y belleza se conviertan en objetos autónomos e independientes de su creador y aun del público virtual o real al que están dirigidas[108].

En el desenlace del cuento, Silvio asciende de nuevo al minarete "por los peldaños apolillados y las cuerdas vencidas" (pág. 502). Es allí, en ese espacio de una atmósfera evanescente, donde se libera de la agonía de su lectura descorriendo el velo de su imaginación y, como un nuevo don Quijote, asumiendo la realidad de un enigma que no se encontraba en el jardín sino en su propio interior:

> Silvio trató otra vez de distinguir los viejos signos, pero no veía sino confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas. En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco. [...] se sintió sereno, soberano. El baile se reanudó entre vítores, aplausos y canciones. Era una noche espléndida. Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor. (pág. 502)

Ante la incapacidad de descifrar el enigma proyectado en el mundo tangible, Silvio encuentra el sentido de la plenitud efímera en el arte musical. Los sonidos arrancados por él mismo de las cuerdas retornan a su interior, revelando la soledad última del personaje. Si cuando tocaba el violín

---

[108] Miguel Gutiérrez, *Ribeyro en dos ensayos*, ed. cit., págs. 49-50.

a dúo y para los demás no lograba sino indiferencia, ahora, cuando toca "para nadie", tiene "la certeza de que nunca lo había hecho mejor".

Como síntesis del proyecto narrativo de Ribeyro, el desenlace resuelve su visión estética, pues "Silvio en El Rosedal" es también una reflexión sobre el acto de escribir: ambos, escritor y personaje, encuentran su sosiego ante un mundo incomprensible en el arte. *La alegoría del mundo como escritura*, que puede dar lugar a múltiples interpretaciones en la lectura, refleja en el cuento la concepción literaria del escritor: "el acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta"[109]. Si para Ribeyro "escribir es el punto de convergencia entre lo invisible y lo visible", y leer consiste en "descubrir un pasaje secreto a través del cual podría pasarse de lo abstracto a lo concreto, gracias a [...] figuras"[110], el problema de Silvio se encuentra en penetrar el mensaje invisible que se oculta tras los puntos y las rayas del rosedal. Pero la realidad no se puede descifrar, y los intentos de aprehenderla en su totalidad siempre son fallidos. Como ha señalado Roberto Forns-Broggi, en Ribeyro la literatura consiste en "lanzar al mundo una mirada fronteriza, limitada, que no puede armar el rompecabezas de la realidad y que termina siendo 'la elaboración de un inventario de enigmas'"[111]. Y, en este relato, Silvio intenta leer en la escritura del mundo la verdadera realidad, en otras palabras, procura acceder a ese conocimiento que complete el rompecabezas. En definitiva, este cuento es –en palabras de Ribeyro– "una especie de alegoría de la existencia humana, del amor senil, del arte, de la vocación artística"[112].

En el siguiente "dicho de Luder" Ribeyro, acercándose a la visión cósmica que Borges crea en "El Aleph", postula el sentido que explica este cuento, apuntando de nuevo al camino como un fin en sí mismo:

> –Así como hay una palabra que ha dado origen a todas las palabras –dice Luder– debe haber una sentencia que contenga todas las enseñanzas y toda la sabiruría del mundo. Cuando la descubramos el tiempo cesará de existir, pues habremos entrado a la era inmóvil de la perfección[113].

---

[109] Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed. cit., pág. 62.

[110] *Ibidem*, pág. 90.

[111] Roberto Forns-Broggi, "Ribeyro y la función visual del fragmento: notas en torno a *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*", en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, ed. cit., pág. 278. En *Dichos de Luder* Ribeyro escribe: "Todo mi esfuerzo se ha reducido a elaborar *un inventario de enigmas*". Lima, Editorial Campodónico, 1989, pág. 43. El subrayado es nuestro.

[112] Entrevista con Alfredo Pita, "Ribeyro a la escucha de una voz que dicta", en Jorge Coaguila (comp.), *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, ed. cit., pág. 176.

[113] *Dichos de Luder*, ed. cit., pág. 15.

Asimismo, en una entrevista Ribeyro desveló el sentido esencial de "Silvio en El Rosedal", que volverá a emerger, como ya hemos visto, en "La casa en la playa":

> En lo que a mí respecta, yo quería ahí expresar una idea de tipo alquímico. La idea que lo importante en la vida es el esfuerzo desplegado y no la meta a la cual se llega. [...] la idea de que *el proceso mismo es más importante que el resultado*[114].
>
> En este cuento, Silvio vive un proceso de tipo alquímico, de búsqueda de su ser gracias a su pasión por la música. Hay que hacer auténticamente lo que más interesa y seguir buscando, aunque no se llegue a actuar, puesto que la finalidad está en la búsqueda, no en el hallazgo[115].

El hecho de haber mantenido la ilusión de la búsqueda ha permitido al personaje encontrar su propio camino en el arte musical. En este *proceso*, Silvio ha descubierto la posibilidad de plenitud, y Ribeyro ha revelado al lector la misma idea expresada por Antonio Muñoz Molina en *El robinson urbano*: que "el gozo final no siempre importa tanto como las estancias y los pasos que a él nos han conducido"[116]. En palabras de Ribeyro, "la única conclusión que saca (Silvio) de su paso por el mundo es la de continuar haciendo lo que íntimamente deseaba"[117].

La esencia de lo efímero, inherente al proceso vital en el que el instante feliz tiene la importancia de concentrar el sentido de la existencia, alcanza la máxima coherencia discursiva de la obra de Ribeyro en la propuesta de la redención del mundo del personaje a través del lenguaje de lo infinito por excelencia, la música, cuya esencia artística implica lo efímero del instante sublimado en la ejecución o audición musical. Por tanto, en esta narrativa "Silvio en El Rosedal" tiene una importancia fundamental, dado que la música se propone como respuesta esencial del arte narrativo ribeyriano. Lo que queremos plantear, concretamente, es que Ribeyro –melómano desde temprana edad como puede comprobarse en su *Diario Personal*– está apelando a la música como arte que, desde nuestro

---

[114] Ricardo González Vigil, "La palabra del autor", Suplemento Dominical de *El Comercio*, Lima, 19 de marzo de 1979. Cit. en Wolfgang A. Luchting, "Mundo en el parque: *La palabra del mudo III* / 'Silvio en El Rosedal', en Julio Ramón Ribeyro", cit., pág. 38. El subrayado es nuestro.

[115] "Una hora con Julio Ramón Ribeyro" (1988), entrevista por Giovanna Minardi, en Jorge Coaguila (comp.), *op. cit.*, pág. 211.

[116] Antonio Muñoz Molina, *El robinson urbano*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 127.

[117] Cit. en Wolfgang A. Luchting, "Mundo en el parque...", cit., pág. 44.

punto de vista, explica no sólo el sentido profundo de "Silvio en El Rosedal", sino también el trasfondo de la filosofía vital que se deduce de su literatura: el lenguaje musical es el arte de lo efímero por excelencia, en consonancia con ese sentido vital hallado por Ribeyro en la importancia del instante feliz; es el lenguaje de lo infinito, que se acerca a esa visión cósmica e ilimitada del "aleph" a la que tiende el personaje; y constituye, entre las artes, la sublimación de lo inmaterial, de lo no dicho, en definitiva, el arte absoluto de la sugestión, objetivo al que Ribeyro siempre tendió como ideal artístico. En este sentido, merecen ser recordadas las palabras del eminente filósofo Theodor W. Adorno:

> Si, como dice Benjamin, en la pintura y en la escultura el mudo lenguaje de las cosas aparece traducido a otro superior, pero similar, entonces puede admitirse con respecto a la música que ella salva al nombre como puro sonido, mas al precio de separarlo de las cosas.
>
> Acaso el concepto estricto y puro del arte sólo quepa extraerlo de la música, por cuanto en la gran literatura y la gran pintura –la grande precisamente– hay implícito un componente material que desbordaba la jurisdicción estética sin quedar disuelto en la autonomía de la forma[118].

Desde esta perspectiva, en "Silvio en El Rosedal" la música tiene la importancia concreta de coincidir con las claves fundamentales de la narrativa ribeyriana. En primer lugar, como arte de la sugerencia por antonomasia, la propuesta de la música instrumental coincide con la pretensión de Ribeyro de captar una realidad ambigua, heterogénea, siempre abierta y plurisignificativa. Como explica el musicólogo Enrico Fubini, "la música instrumental [...] representa un estímulo para el sueño, para la fantasía, sugerencia para el oyente o, como podríamos decir hoy con una terminología moderna, *opera aperta* en su gran multitud de significados"[119]. En definitiva, un arte en el que los significados están meramente sugeridos y jamás adquieren los contornos delimitados de la denotación. En "Silvio...", la realidad plurisignificativa del mensaje imaginado concluye en la realidad del mundo como lectura incomprensible de su mensaje oculto –metáfora de la incógnita existencial que se encuentra en la mente de quien la imagina–. Tal vez por ello, el escritor resuelve la sali-

---

[118] Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, págs. 224-225.

[119] Enrico Fubini, *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de València, 1999, pág. 15.

da del drama del personaje en la música, cuya amplitud de significados se comunica en la simultaneidad del sentimiento.

A lo largo del relato, Silvio trata de acometer esa empresa de la que habla Arturo Uslar Pietri para referirse a la tentativa del *Ulises* de Joyce: "dar a las palabras el don que es de la música. Hacerlas capaces de contener una expresión innominada e ilimitada, y todos los mensajes simultáneos que la emoción del hombre pueda encontrar en ellas"[120]. Precisamente por ello, Ribeyro formula la música como respuesta final de su personaje, y en esta propuesta encontramos el ideal al que tiende su propio arte literario: hallar aladas palabras que le permitan expresar la visión de un nuevo realismo, esto es, una realidad confusa, ambigua y heterogénea.

De hecho, las alusiones de Ribeyro a la música, como arte que le permite en muchas ocasiones explicar su concepción de la literatura, son constantes en sus ensayos y en las reflexiones vertidas en numerosas entrevistas. Recordemos, en principio, la cita de Stendhal con la que Ribeyro encabeza su primera novela, *Crónica de San Gabriel*: "Una novela es como la caja de un violín: el arco que produce el sonido es el corazón del lector". Algunas de estas explicaciones, que apelan al "sentido de la composición musical"[121] y a nociones musicales para dilucidar ciertos aspectos de su concepción literaria, son las siguientes:

> Me doy cuenta de que mi escritura cada vez está más centrada sobre las frases, quiero decir que nace y se genera a través de una frase, que cada frase da origen a la siguiente. [...] ¿Por qué? Por una cuestión de rima, de consonancia, de alteraciones, de ritmos, para los cuales tengo un oído muy sensible, de modo que es el tipo de método de escritura que utilizo. *Es un método de escritura que podría ser más bien de tipo musical*, en el cual no puede haber una falsa nota porque toda la composición se derrumba[122].
>
> Cuando se trabaja sobre frases, éstas tienen que estar perfectamente logradas, no solamente desde el punto de vista de la corrección gramatical sino también de la eufonía, de la armonía. Es decir que cuando se articula sobre la frase, la literatura se convierte casi en un arte musical en el que no pueden haber notas falsas[123].

---

[120] Arturo Uslar Pietri, "La tentativa desesperada de James Joyce", *La invención de América mestiza*, México, F.C.E., 1996, pág. 51.

[121] En la entrevista con Patrick Rosas "La respuesta del mudo" (1987), Ribeyro reflexiona sobre el sentido musical de su escritura. En Jorge Coaguila (comp.), *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, ed. cit., pág. 205.

[122] *Ibidem*.

[123] Entrevista por Alfredo Pita, "Ribeyro a la escucha de la voz que dicta" (1987), *ibidem*, pág. 166.

> Debo anotar también que toda comparación entre la novela de Mario[124] y la mía es ociosa: la novela de Mario es un fresco grandioso de una época, construido con una técnica complejísima y una orquestación verbal que podríamos llamar wagneriana. La mía, en cambio, por su brevedad, la simplicidad de su estructura y la monotonía de su instrumentación podría compararse más bien a una suite para cuerdas de algún autor clásico[125].

> [El papel de un crítico consiste en] coger una obra como una partitura y proceder a su ejecución. Un crítico es un mediador, un intérprete y la audición que propone será siempre subjetiva y estará marcada por su personalidad[126].

Desde este punto de vista, la concepción musical de la escritura no es sino la ratificación del sesgo simbolista que caracteriza el arte ribeyriano. Como afirma Marcel Raymond en su libro *De Baudelaire al surrealismo*, "el modo de pensamiento y expresión simbolista no pertenecen propiamente a una época determinada de la historia"[127]. Y, como hemos podido comprobar a través del análisis de esta obra, dicho modo de expresión simbolista es, sin duda, el modo de escritura adoptado por Ribeyro. En "Silvio en El Rosedal" el simbolismo se hace explícito en la plurisignificación de la clave misteriosa que atormenta al personaje. De ello deducimos que "el rosedal" puede considerarse también como metáfora de la literatura de Ribeyro, cuya amplitud significativa refiere el ideal artístico del escritor: la explicación indirecta para sugerir el misterio, como manifestación de esa afición tan suya hacia los posibles enigmas ocultos en la realidad.

Todo ello adquiere consistencia en nuestra reflexión cuando el mismo escritor revela la importancia musical en el proceso de su escritura, puesto que, como es bien sabido, "uno de los artículos capitales de la estética simbolista consiste en hacer un uso reflexivo de los recursos musicales de la lengua"[128]. Y, precisamente, los poetas simbolistas que lograron su objetivo –en palabras de Paul Valéry, "recuperar sus bienes de la Música"[129]– fueron aquellos que no circunscribieron su poesía al sistemático

---

[124] Se refiere a *Conversación en la catedral* de MarioVargas Llosa.

[125] Entrevista por César Lévano, "Ribeyro: el océano interior" (1973), *ibidem*, pág. 51.

[126] Julio Ramón Ribeyro, "Epílogo a 'Pasos a desnivel'" (1968), *La caza sutil*, ed. cit., pág. 60.

[127] Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 41.

[128] *Ibidem*, pág. 43.

[129] Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1998, pág. 14.

empleo de una técnica musical, basada exclusivamente en simples juegos de sonoridad en detrimento de la relación con el pensamiento, sino aquellos otros que primaron "el acorde infinitamente sutil con el sentido de la palabra que componen, por la virtud de los recuerdos confusos que esa palabra despierta"; en definitiva, aquellos que –en palabras de Raymond–, prefirieron siempre "una cierta 'música interior'" a la "armonía casi material, que complace sólo al oído"[130]. Es esta "música interior", de la que fluye la polivalencia significativa del simbolismo, la noción que de algún modo está latente en la concepción ribeyriana del arte, tal y como la hemos tratado de explicar desde el primer capítulo del libro: la expresión de una realidad simbólica, cuya "música interior" atañe tanto a una técnica narrativa como al misterio del mundo representado a través de ella.

Estas observaciones acerca de las relaciones entre la música y el simbolismo, y su particular manifestación en la obra de Ribeyro, deben completarse con otras reflexiones sobre el sustrato de la filosofía musical romántica. Es en el Romanticismo cuando la música, como arte superior del sentimiento, adquiere supremacía con respecto al resto de las artes. En "Silvio en El Rosedal", Ribeyro sugiere esa filosofía romántica de la música, que fue desarrollada ampliamente por el escritor alemán Wilhelm Heinrich Wackenroder en sus escritos y ensayos, donde teorizó sobre la superioridad de la música sobre la palabra. Ante la imposibilidad de descifrar la escritura del mundo, la música diluye momentáneamente dicha evidencia, apelando a lo infinito del sentimiento en el lenguaje superior de los sentidos. Wackenroder, en su ensayo *La particularidad y profunda esencia de la música*, escribe:

> ¡Venid vosotros, sonidos, acercaos, y salvadme de este doloroso esfuerzo terrestre hacia las palabras, envolvedme con vuestros rayos multiformes en vuestras respladecientes nubes, y elevadme en el viejo abrazo del cielo que todo ama![131]

Del mismo modo, tras ese "doloroso esfuerzo terrestre hacia las palabras", Silvio expresa todo su mundo interior en aquel concierto que fue "inolvidable", proyectando los sonidos hacia "las galaxias infinitas" (pág. 495). La hegemonía del género instrumental, teorizada en el siglo XIX por pensadores como Wackenroder, E.T.A. Hoffmann y Schopenhauer, entre otros, fue considerada por estos como la más romántica de todas las artes, precisamente por tener como objetivo el infinito. Esta concepción romántica de la música parece estar implícita en la trama de "Silvio en El Rose-

---

[130] Marcel Raymond, *op. cit.*, pág. 44.

[131] Wackenroder, *La particularidad y profunda esencia de la música*. Cito por Enrico Fubini, *op. cit.*, pág. 34.

dal", donde Ribeyro resuelve la estrechez impuesta por los límites de las palabras[132] en la capacidad ilimitada de los sonidos.

"Siempre que se encuentran en algún rincón del mundo soledad e imaginación, tarde o temprano se verá aparecer el gusto por la música", escribe Stendhal en su biografía de Rossini. El personaje de Ribeyro, solitario e imaginativo, en aquel apartado rincón del mundo, recuerda los tiempos de la infancia y su temprana vocación musical, frustrada por la intransigencia y el egoísmo del padre[133]. Desde este punto de vista, que asocia música e infancia como motivo temático fundamental en el cuento de Ribeyro, la recuperación de la vocación frustrada en la niñez implica una doble derivación significativa, que afecta al sentido profundo de su narrativa en general.

En primer lugar, "Silvio en El Rosedal" es el único relato en el que la recuperación de la infancia –sobre la que insiste a lo largo de toda su obra, configurándola principalmente como pérdida– se hace efectiva cuando Silvio decide reemprender sus estudios de violín. El hecho de que el vehículo que posibilita dicha recuperación sea precisamente la música apela a la actividad artística propia de la niñez, que hemos visto representada por Ribeyro en muchos de sus cuentos. Recordemos como ejemplo emblemático "Por las azoteas", donde el mundo fantástico y paralelo a la realidad cotidiana generado por el niño puede considerarse trasunto o metáfora de la propia concepción ribeyriana de la literatura. Silvio, al igual que Ribeyro, es un artista, y la nueva incursión en el arte musical se configura con los mismos atributos que caracterizan la recuperación de la infancia de raíz romántica. Tal y como explica Fubini:

> La infancia encarna precisamente este anhelo romántico de la evasión de la gris cotidianeidad, una especie de mítica edad de oro en la que se encuentra, intacto, nuestro ser, antes y más allá de toda relación social, de todo afán terrestre, de toda convención, vuelta, pues, al estado de creatividad pura.
>
> La frescura, la ingenuidad, la fuerza innata y la espontaneidad del niño están perfectamente de acuerdo con el arte en general y con la actividad creadora del artista, y esto justifica la aspiración de todo artista romántico a anhelar de alguna manera un retorno a

---

[132] Ribeyro sugiere un sentido similar en *Crónica de San Gabriel*: "Todo era hermoso y tan grande para las pobres palabras. Cuando pensaba que detrás del horizonte había más cerros, más árboles, más animales, más casas, más piedras, y así, más y más, indefinidamente, me decía que no bastaba una lengua, que serían necesarias todas las lenguas de la tierra para cantar tanta grandeza". Ed. cit., pág. 178.

[133] No podemos dejar de recordar la identificación de esta situación con la vida de Schumann, quien siempre mantuvo la nostalgia por los tiempos de la infancia, cuando la música apareció como ideal o sueño, pero fue obstaculizada por la imposición familiar.

> una infancia ideal, a un lugar de frescura primigenia, donde las superestructuras sociales, las convenciones, las espesas incrustaciones que recaen onerosas sobre todo adulto puedan disolverse como por encanto en el acto de refugiarse en este paraíso originario que es la infancia[134].

El origen de estas teorías –elucida Fubini– se remonta a mediados del siglo XVIII, cuando Rousseau, y de algún modo también Diderot, plantearon la relación entre la música y la inocencia originaria. Desde este punto de vista, en "Silvio en El Rosedal" la redención del personaje a través del lenguaje ilimitado de la música adquiere la relevancia que se desprende de la recuperación de la vocación frustrada: el retorno al paraíso artístico de la infancia. La concepción musical que parte del Romanticismo y llega hasta el pensamiento contemporáneo parece estar implícita en este relato, puesto que sólo aquí el personaje ribeyriano consigue recuperar el pasado idílico de la niñez.

Por último, la relación entre el enigma de la naturaleza propuesto en "Silvio en El Rosedal" y la música como disolución del enigma en la sublimación momentánea del sentimiento nos descubre otro referente literario en el que Ribeyro coincide nuevamente con Baudelaire. En *Salones y otros escritos sobre arte*, Baudelaire formula y asume la máxima artística que proviene de un gran pintor contemporáneo: "Para E. Delacroix la naturaleza es un extenso diccionario en el que vuelve y consulta las hojas con ojo seguro y profundo"[135]. Según Hans Robert Jauss, esta afirmación –la naturaleza no es más que un diccionario– "puede muy bien valer como el punto final de la historia de una alegoría secular, el *topos* del 'libro de la naturaleza'"[136]. En "Silvio en El Rosedal", Ribeyro parece reescribir ese *topos* artístico: el protagonista intuye ese diccionario de la naturaleza que le circunda pero carece de los medios para descifrar su lenguaje, y por ello la música se propone como el movimiento anímico que anula el dolor ante la evidencia de lo incognoscible. En este mismo sentido, Baudelaire proponía la esencia del lenguaje musical como un misterioso "sánscrito de la naturaleza". Robert Jauss apunta a E.T.A. Hoffmann como referencia principal para estos planteamientos:

> ...determina Baudelaire el lenguaje de la música como un "diccionario dotado de vida", de donde se sigue que el acontecimiento

---

[134] Enrico Fubini, *op. cit.*, págs. 83-85.

[135] Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, pág. 118.

[136] Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995, pág. 153.

> musical se completa en la cabeza del oyente antes que "el poema entero". En este elogio de la música le sirve de padrino E.T.A. Hoffmann. Precisamente en *Kreisleriana*, que se cita en los *paraísos artificiales*, se aplica a la música, la "más romántica de las artes" y el lenguaje que abre el acceso al "reino romántico del espíritu" y al infinito de un más allá terrestre, la metáfora de "un misterioso sánscrito de la naturaleza, expresado en sonidos". Para E.T.A. Hoffmann el lenguaje de la música posee una doble referencia: habita en el pecho mismo del hombre y remite al reino señorial de lo infinito que se abre con la negación de la realidad, que está escondido en todas las manifestaciones de la naturaleza, y sin embargo se experimenta sinestésicamente. En tanto que "sánscrito de la naturaleza" evidencia la música el sagrado acorde de todos los seres, que constituye el misterio auténtico y profundo de la naturaleza y la meta de todo anhelo humano. Este sánscrito, representación sintética de la "música misteriosa de la naturaleza" [...] es para Baudelaire la representación analítica de un "diccionario de la naturaleza" que, palabra por palabra o, más bien, palabra por sonido, hace surgir un todo que debe su plenitud sólo a la actividad imaginativa del "usuario"[137].

Ribeyro reelabora el *topos* del "libro de la naturaleza", en primer lugar a través de la *alegoría del mundo como escritura* y, en segundo lugar, mediante la redención de ese mundo en el lenguaje infinito de la música, que encierra el misterio de la existencia en la sucesión de sus sonidos. En suma, lo que queremos subrayar con esta disquisición es que hemos hallado en la música, y su aparición como resolución final del personaje en el cuento más metafísico del autor, el ideal artístico al que Ribeyro se acerca en su literatura, tanto por las características que la definen, como por el sentido trascendente que de ella se deduce.

Para finalizar, conviene recordar el análisis de "Silvio en El Rosedal" realizado por Wolfgang A. Luchting, quien formula su propuesta desde un punto de vista autobiográfico, como parábola de la vida del escritor. Puesto que en Ribeyro se produce una fusión total entre vida y literatura, creo necesario destacar una parte de dicho análisis. Teniendo en cuenta que Ribeyro tuvo conciencia de su enfermedad en 1975 y que "Silvio en El Rosedal" lo escribe en 1976, Luchting plantea esa escritura como balance de su vida y como resumen de su visión del mundo:

> En vista de estas circunstancias, es poco exótico pensar, y considerar perfectamente normal, que, habiendo sobrevivido las crisis, Ribeyro se sintiera impelido a formular, narrativamente, una espe-

[137] *Ibidem*, págs. 152-153.

> cie de balance de su vida, una suerte de indagación de la realidad que era él y aquella otra cosa que era la sociedad, el mundo, así como las relaciones entre ellas. Así, las "últimas preguntas" eran inevitables. Como dice Ribeyro en su "Introducción": "cada cual aprehendía la realidad de acuerdo a ciertos esquemas mentales" y "En un cuento uno puede", entre otras cosas, "resumir en una alegoría su visión del mundo"[138].

Sin duda, esta circunstancia determina un tipo de escritura que es la de un sobreviviente[139] y, en este sentido, después de "Silvio en El Rosedal" (1976) Ribeyro recrea en cuentos como "La juventud en la otra ribera" (1979), "Ausente por tiempo indefinido" (1987)[140] o "La casa en la playa" (1992), el tema recurrente del viaje como fin en sí mismo y la necesidad inherente de aprovechar al máximo el instante feliz[141]. Dicha temática concentra todo su sentido en "Silvio en El Rosedal", en tanto que plantea no la solución sino la salida del enigma por las puertas del arte, y con independencia del aplauso del público.

Como Silvio, personaje que se autoexcluye del festín que se celebra en su casa y comienza a tocar a solas en lo alto del minarete, Ribeyro también fue un solitario –"excluido del festín del *boom*"–, que siempre rehusó la vida pública y social. También como Silvio, inepto para la vida práctica y soñador de verdades siempre inalcanzables, Ribeyro –ese "escéptico optimista" como él mismo se definió–, fue el soñador de la obra literaria que permita acceder al conocimiento. Ambos, personaje y escri-

---

[138] Wolfgang A. Luchting, "Mundo en el parque: *La palabra del mudo III* / 'Silvio en El Rosedal'", cit., pág 43. En la entrevista con Jorge Chiarella Krüger, titulada "Ribeyro y la condición del hombre" (1987), el escritor reflexiona: "Creo, antes que nada, que el hecho de escribir es una manera de comunicar una visión del mundo y, al mismo tiempo, una forma de responderse a sí mismo las preguntas que se hacen sobre los temas esenciales del hombre". Jorge Coaguila (comp.), *op. cit.*, pág. 158.

[139] "Paradoja: mi supervivencia reside en haberme mantenido como hasta ahora en 'los umbrales de la salud'. Me bastaría sobrepasar este umbral y recobrar el pleno goce de mi organismo para que el mal se haga nuevamente presente, pues éste prefiere cebarse en un cuerpo vigoroso. Es la salud lo que me conduciría a la muerte y la enfermedad lo que me mantiene vivo". Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed. cit., pág. 178.

[140] Fecha de publicación del libro en que se incluye, *Sólo para fumadores*.

[141] En su cuento "Sólo para fumadores", Ribeyro narra su enfermedad. En uno de los momentos críticos, desde la cama del hospital, descubre a los obreros que trabajan en una construcción cercana y reflexiona: "Esos hombres eran aparentemente felices. Y lo eran al menos por una razón: porque ellos encarnaban el mundo de los sanos, mientras que nosotros el mundo de los enfermos. Sentí entonces algo que rara vez había sentido, envidia, y me dije que de nada me valían quince o veinte años de lecturas y escrituras, recluido como estaba entre los moribundos, mientras que esos hombres simples e iletrados estaban sólidamente implantados en la vida, de la que recibían sus placeres más elementales" (pág. 594).

tor, encuentran en el arte –bien sea la música o la literatura– su propio medio de autoexpresión. Al igual que Silvio, quien finalmente asume una vocación que nace en la niñez, Ribeyro siempre siguió fiel a su vocación literaria, perseverando en la ética del artista que trabaja con una fidelidad inquebrantable en un proyecto literario de propensión universal. Sin duda por ello su obra logra alcanzar vigencia y trascendencia. Ribeyro, en una entrevista con Wolfgang A. Luchting, declaraba que para él escribir es

> una forma de conocimiento, una terapéutica, en fin, algo de lo cual está excluida toda idea de reconocimiento, de influencia, de prestigio, de éxito, e incluso de mérito[142].

En definitiva, Ribeyro es un ejemplo emblemático de ese tipo de escritor incondicional e inamovible que da la espalda a las modas para mantener una fidelidad absoluta a su estilo personal, y que no duda en arriesgarse a la posibilidad del olvido antes que traicionar a su propia escritura. Por ello, su viaje literario es auténtico e insustituible, y alcanza ese destino que considera "aspiración máxima de un escritor":

> Que sus libros fuesen acontecimientos espirituales, en la medida en que el lector, después de leerlos, no sea el mismo. Hablo de acontecimientos espirituales [...] no como "moraleja", ni como algo "edificante", sino como algo que transforme y enriquezca[143].

Afortunadamente, Ribeyro no sucumbió a "la tentación del fracaso" pues, a diferencia de Silvio, no escribió sólo para sí mismo. Al igual que sus personajes viven la experiencia del viaje como "acontecimiento espiritual" que indudablemente les transforma, y del mismo modo que el escritor aprehende la realidad en su escritura, nosotros, como lectores, hemos penetrado en la narrativa ribeyriana y accedido a un conocimiento sin duda transformador y enriquecedor, en la medida en que paulatinamente se ha constituido también en un proceso de aprehensión. En las páginas de este libro hemos trazado una serie de enigmas consubstanciales al arte literario de Ribeyro, partiendo del concepto de *ciudad invisible* en todas las acepciones propuestas, para redondear el círculo del sentido en este capítulo final. Los *soñadores de refugios* han experimentado el viaje como un "acontecimiento espiritual": han recuperado la "sabiduría perdida" de la

---

[142] Wolfgang A. Luchting, "El encanto de la burguesía es discreto" (entrevista), en *Escritores peruanos. Qué piensan. Qué dicen*, Lima, Ecoma, 1977, pág. 54.

[143] Reprod. en Luis Fernando Vidal, "Ribeyro y los espejos repetidos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, nº 1, Año I (1075-1976), pág. 77. Son declaraciones de Ribeyro en una entrevista con Pedro Hernández Navarrete: "La argolla del *boom* se ha roto", *Suceso*, revista dominical de *Correo*, Lima, 2 de diciembre de 1973.

ciudad antigua en ese laberinto urbano, también recreado en el jardín de la hacienda tarmeña, por el que se desplazan como lectores para descifrar su lenguaje, un lenguaje de signos imbricados y mensajes ocultos.

Por otra parte, destaca el hecho de que tanto los espacios urbanos de la antigüedad, representados con el encanto íntimo de sus construcciones, como los espacios de la naturaleza en el seno de la ciudad o lejos de ella, remiten al arte como fondo substancial de la reflexión de Ribeyro, ratificada en "Silvio en El Rosedal". En concreto, es en "La casa en la playa" donde la naturaleza, como desierto, adquiere su valor artístico:

> Al contornear una colina, nos topamos con un lago insólito: una decena de pirámides que parecían obra del ingenio humano, pero que eran sólo formaciones arenosas perfectamente cónicas moldeadas por el viento.
> –Se dirían esculturas –le dije a Ernesto–. Las tuyas.
> –Mejores –contestó Ernesto–. A la naturaleza nadie la supera. (pág. 662)

La imagen del "dibujo en el tapiz" que trazan las rosas, el laberinto de las calles, o las huellas del desierto, se desintegra cuando todos los espacios del pasado, esto es, ciudad antigua, mar, desierto o naturaleza en general, convergen en un mismo sentido: la esencia del arte como ideal que propicia el hermoso viaje de evasión hacia un mundo paralelo, donde el sueño y la imaginación en libertad han encontrado su anhelado refugio.

LIMA O EL DIBUJO EN LA ALFOMBRA

"La literatura sobre las ciudades las dota de una segunda realidad y las convierte en ciudades míticas"*. A través de la novedosa propuesta de una literatura urbana que adopta la etiqueta de *neorrealista*, Julio Ramón Ribeyro consiguió dotar de esa dimensión perdurable a la Lima contemporánea –tal y como lo hiciera su predecesor decimonónico, Ricardo Palma, con la Lima virreinal–. La Lima de Ribeyro, como ciudad moderna y contradictoria, no posee una dimensión plana; muy al contrario, la multiplicidad de sus imágenes superpuestas refleja la problemática social que se deriva de una controvertida modernidad, y los contrastes entre espacios ricos y pobres son algunos de los mecanismos simbólicos utilizados por el autor para la identificación y la representación del drama personal que aqueja a sus habitantes. El concepto de *ciudad invisible*, entendido en los diferentes sentidos propuestos, exacerba al máximo la perspectiva de *ciudad anímica*, en la que la utilización simbólica de los referentes espaciales esquematizados genera un proceso de identificación entre estos y los personajes, de modo que los silencios en la escritura originan una amplia derivación significativa para la intensificación de los estados de ánimo, objetivo primordial de esta narrativa.

Pero el concepto de *ciudad invisible* –referido tanto a la ciudad moderna no descrita, como a esa "Lima que se va" cuyos vestigios son espacios que encierran el enigma del pasado– no sólo se desarrolla en un nivel meramente formal, a través de la reiterada técnica de la indeterminación espacial, sino que afecta a un nivel más profundo, pues la importancia de lo "no dicho" esconde enigmas en la escritura, en consonancia con esa predilección tan ribeyriana por las incógnitas ocultas en la otra cara de la realidad.

A lo largo de este libro hemos recorrido ese "inventario de enigmas" que Ribeyro proyecta en su literatura, a través de una perspectiva simbólica que le permite sugerir significaciones ocultas. Los personajes ribeyrianos intuyen esa dimensión enigmática en los espacios del pasado, tanto en los lugares referidos a una naturaleza imperecedera que fascina con su

---

* Julio Ramón Ribeyro, "Gracias, viejo socarrón", en su *Antología personal*, México, F.C.E., 1992, pág. 128.

"canto inmemorial", como en los espacios misteriosos de la ciudad antigua. Ésta se manifiesta como motivo literario recurrente a lo largo de toda la obra, ya sea a través de la reescritura del *topos* simbolista de la *ciudad muerta* –basado en el concepto de la ciudad como estado de ánimo–, o mediante la reelaboración instrumentalizada de la tradición de *la Lima que se va*. Esta última perspectiva se desarrolla en dos dimensiones, física y espiritual, es decir, Ribeyro dramatiza el proceso de cambio hacia una realidad desencantada a través del contraste con los espacios del pasado que encierran el enigma de una sabiduría remota, pero sobre todo confiere una trascendencia a este proceso a través de la tematización de la decadencia familiar y el ocaso de las viejas elites, coincidente con la irrupción del concepto de utilidad y la consecuente despoetización de la realidad urbana.

En este proceso, cuyo objetivo principal recae sobre esa ciudad moderna de personajes "mudos", desarraigados o *desclasados*, la Lima de Ribeyro es como "el dibujo en la alfombra" que mostró Henry James en el relato que así se titula: una figura proteica en continua metamorfosis, traducción idónea de la experiencia de la modernidad, cuando "todo lo sólido se desvanece en el aire"; ciudad múltiple y contradictoria, de enigmas y espejismos, vivificada en un "teatro urbano" cuya imagen principal es, sin duda, la figura del *flâneur*. Rememorando a Baudelaire, este poeta paseante siente multitud y soledad como términos equivalentes e intercambiables; es el sediento que, al igual que el *Ulises* de Joyce, busca entre las brumas de la ciudad su Ítaca personal, la isla indescifrable, "el dibujo en la alfombra".

La ciudad como lugar ideal para emprender todas las búsquedas confirma en "Silvio en El Rosedal" la peculiar mirada urbana del escritor. La imagen del rosedal traza "el dibujo en la alfombra" que se adivina tras el embrollado laberinto de las calles de la ciudad, pues Silvio es, también, ese peculiar *flâneur* que, tanto en Lima como en el rosedal, busca el enigma oculto a través de un recorrido azaroso que siempre le deja la sensación de lo insatisfecho. Del mismo modo, Ribeyro había escrito: "En cada una de las letras que escribo está enhebrado el tiempo, mi tiempo, la trama de mi vida, que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra". Y en su literatura, el escritor sugiere la incógnita vital en ese dibujo siempre cambiante cuya imagen idónea es, sin lugar a dudas, la ciudad en constante metamorfosis que le tocó vivir. Esta identificación ratifica la idea inicial de la que hemos partido para plantear una perspectiva urbana en la obra de Ribeyro: la representación de la ciudad como punto de mira ideal para desarrollar una búsqueda esencial a través de la literatura.

Ribeyro propone esta búsqueda mediante la creación de un "teatro urbano" donde los personajes quijotescos adquieren la resonancia que se deriva del choque entre los sueños y la realidad, y cuyo perfil chaplines-

co plasma dicha contradicción en la realidad del mundo moderno. Pero el sentido final de esta búsqueda revela la filosofía vital de un escepticismo que, en última instancia, trasciende esa dimensión pesimista con la que buena parte de la crítica explica la obra de Ribeyro, para adquirir esa nueva dimensión con la que él mismo se definió: "soy un escéptico optimista". De este modo, el "inventario de enigmas" de su obra revela el sentido de un escepticismo de algún modo utópico, o mejor, la idea del *escepticismo como búsqueda*; ideología que el escritor desarrolla en su literatura a través de la utilización de mecanismos diversos. Por ejemplo, la irrupción de lo fantástico, en determinados cuentos, remite a la idea de un mundo que se resiste a ser comprendido; los mecanismos de la ambigüedad potencian la visión sobre una realidad confusa y subjetiva –visión del escéptico que no puede dar la imagen unidimensional de una realidad objetiva–; y la heteroglosia social y discursiva contribuye al trazo de los diferentes mundos que conforman una realidad caótica y contradictoria.

Ribeyro desarrolla ampliamente la filosofía vital del escepticismo, entendido como búsqueda de esencialidades, a través de la dialéctica del viaje, en cuentos como "La juventud en la otra ribera", "La casa en la playa", "Ausente por tiempo indefinido" o "Silvio en El Rosedal". Sus personajes son los soñadores de refugios que persiguen la isla indescifrable, el enigma de la figura en el tapiz representado en los espacios cambiantes de la ciudad, en la imagen proteica del desierto, o en la clave indiscernible del rosedal. La metáfora de la vida en la huella que se pierde en el arenal y que no conduce a playas perfectas, o la propia imagen del rosedal, como alegoría de un mundo incomprensible y también como metáfora de la concepción literaria del escritor, traducen el sentido del inexplicable acertijo existencial en la búsqueda del ideal y no tanto en el resultado.

"La trama de mi vida, que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra" revela la fusión entre vida y literatura tantas veces declarada por el escritor. En "Silvio en El Rosedal", el arte musical es la Ítaca del personaje, como lo fue la escritura para Ribeyro. Las esencias de la música resumen, de algún modo, la visión que el escéptico impone sobre una realidad plural, abierta y simbólica: todo gira en torno a la mirada. Y la de Ribeyro aglutina varias claves que dan lugar a la versión de un realismo novedoso, cuya "música interior" fluye como un misterio arrancado de las cuerdas por ese arco, tan peculiar, que es el corazón del lector.

En definitiva, la visión ribeyriana de la realidad a través del *prisma refractario* se manifiesta en el desarrollo de un *neorrealismo simbolista*, conceptos que, desde nuestro punto de vista, lejos de autoexcluirse se compenetran, y dan lugar a ese *nuevo realismo* que se constituye como noción fundamental de la que hemos partido para la propuesta de una perspectiva urbana en la obra de Ribeyro. En el rosedal, Silvio observa la rea-

lidad a través de ese prisma que está en su propia imaginación y que refracta el enigma de la existencia. Del mismo modo, en su literatura Ribeyro proyectó el prisma personal sobre una realidad que se resiste a ser aprehendida, pero en su viaje literario pudo intuir y, lo que es más importante, supo transmitir, ciertos trazos del "dibujo en la alfombra", tan oculto, secreto y enigmático como el insondable laberinto de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Obra del autor

1. Cuento

Los gallinazos sin plumas, Lima, Círculo de Novelistas Peruanos, 1955.

Cuentos de circunstancias, Lima, Editorial Nuevos Rumbos, 1958.

Las botellas y los hombres, Lima, Populibros Peruanos, 1964.

Tres historias sublevantes, Lima, Editorial Mejía Baca, 1964.

La juventud en la otra ribera, Lima, Mosca Azul Editores, 1973.

Sólo para fumadores (cuentos), Lima, Editorial El Barranco, 1987.

Relatos Santacrucinos, Lima, Editorial El Barranco, 1992.

La palabra del mudo, cuentos 1952/1992, Lima, Editorial Milla Batres, 1973 (vols. I y II), 1977 (vol. III), 1992 (vol. IV); 1994 (incluye relatos inéditos).

La palabra del mudo, Lima, Jaime Campodónico Editor, 4 vols. (cuentos 1952-1994), noviembre 1994 [Introducción de Julio Ramón Ribeyro].

Cuentos completos (1952-1994), Madrid, Alfaguara, 1994.

Otros cuentos publicados en revistas entre 1949-1956 [En el libro de Jorge Coaguila *Ribeyro y la palabra inmortal* (Lima, Jaime Campodónico, 1995) se recogen estos relatos]:

"La vida gris", revista *Correo bolivariano*, Lima, noviembre de 1949, Año I, nº 1, págs. 22-23.

"La huella", *Letras peruanas*, Lima, febrero de 1952, Año II, nº 5. También en suplemento del diario *La república*, Lima, 14 de agosto de 1994.

"El cuarto sin numerar", revista *Realidad*, Lima, julio de 1952, Año I, nº 1, págs. 1-10.

"La careta", revista *Realidad*, Lima, septiembre de 1952, Año I, nº 3, pág. 5.

"La encrucijada", revista *Realidad*, Lima, enero de 1953, Año II, nº 5, págs. 6-8.

"El caudillo", Suplemento Dominical de *El Comercio*, Lima, 25 de noviembre de 1956, pág. 1.

2. Novela

Crónica de San Gabriel, Lima, Ed. Tawantisuyu, 1960 [Barcelona, Tusquets (1983), 1991 (2ª ed.)].

Los geniecillos dominicales, Lima, Populibros Peruanos, 1965 [Barcelona, Tusquets, 1983].

Cambio de guardia, Lima, Editorial Milla Batres, 1976 [Barcelona, Tusquets, 1994].

3. Antologías

Auf Offener See, Nympherburger, München, Verlagshandlug, 1961.

Antología, Lima, Peisa, Biblioteca Peruana, 1974 [México, F.C.E., 1994].

Cuentos, Pedro Simón (selec.), La Habana, Casa de las Américas, 1975.

La palabra del mudo, Lima, Editorial Milla Batres, 1980.

La juventud en la otra ribera, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

Silvio en El Rosedal, Barcelona, Tusquets, 1989.

Antología personal, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Julio Ramón Ribeyro. Cuentos, Lima, Unesco y F.C.E., 1994.

Julio Ramón Ribeyro. Cuentos, Ángel Esteban (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998.

Julio Ramón Ribeyro. Cuentos, Mª Teresa Pérez (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.

4. Ensayo y prosa corta

Dos soledades, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974. [Emilio Adolfo Westphalen: "Poetas en la Lima de los años treinta"; y Julio Ramón Ribeyro: "Las alternativas del novelista"].

Prosas apátridas, Barcelona, Tusquets, 1975.

___ *Prosas apátridas aumentadas*, Lima, Editorial Milla Batres, 1978.

___ *Prosas apátridas (completas)*, Barcelona, Tusquets, 1986.

La caza sutil, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

Proverbiales, en *Escandalar*, nº 3, vol. 4, (julio-septiembre de 1981), Nueva York.

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

Cartas a Juan Antonio, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1996.

"Juegos de infancia", fragmento de la *Autobiografía* inconclusa, *Lundero*, Suplemento de *La Industria*, Trujillo-Chiclayo, 1 de enero de 1995.

"Chariarse o el bardo errante", prólogo a *La cena en el jardín*, de Leopoldo Chariarse, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975, págs. 7-20 [en *La caza sutil*, págs.133-141].

Prólogo y traducción, *Guy de Maupassant: Paseo campestre y otros cuentos*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1993.

5. Diario personal

La tentación del fracaso. Diario personal, 3 vols. (1960-1978), Lima, Jaime Campodónico Editor, I (1992), II (1993), III (1995).

6. Teatro

Vida y pasión de Santiago el pajarero (Premio Nacional de Teatro), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965; nº 22. [Separata de la rev. *Letras*, año XXXVII, nos. 74-75 (1º y 2º semestres de 1965), Lima, págs. 58-93].

Teatro, Lima, Ediciones de la Universidad Nacional de Educación, 1972 [separata de la rev. *Cantuta*, órgano de la Universidad Nacional de Educación. Lima, verano 1971/72, nº 7, págs. 53-76].[Reúne tres piezas en un acto: *El último cliente*, *El uso de la palabra*, *Confusión en la prefectura*].

Teatro, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975 [además de las tres obras citadas, reúne las siguientes: *Santiago, el pajarero*, *El sótano*, *Fin de semana*, *Los caracoles*].

Atusparia, Lima, Rickay Perú, 1981.

7. Artículos

"Coloquio con un poeta célebre", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 23 de marzo de 1953.

"Lima, ciudad sin novela", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 31 de mayo de 1953, pág. 2.

"Carta a Juan Antonio" (París, 28 de enero de 1954), *El Sol*, Lima, 5 de mayo de 1996.

"En torno a los diarios íntimos", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 30 de enero de 1955, págs. 2-8.

"La novela francesa en vista de los grandes premios", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 18 de diciembre de 1955, pág. 5.

"Ernst Robert Curtius y la literatura francesa", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 8 de julio de 1956, págs. 3-5.

"Gustavo Flaubert y el bovarismo", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 30 de septiembre de 1956, pág. 3.

"Reflexiones. Las disensiones", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 9 de junio de 1957, pág. 3.

"El amor a los libros", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 14 de julio de 1957. [En *La caza sutil,* págs. 45-47]

"Peruanos en París", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 18 de agosto de 1957, pág. 2.

"El caso Françoise Sagan", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 1º de enero de 1958, pág. 5. [En *La caza sutil*, págs. 21-24]

"Una novela de José María Arguedas: *Los ríos profundos*", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 26 de abril de 1959, pág. 2. [Reprod. en *Boletín Cultural Peruano*, Lima, Año II, mayo-junio 1959, pág. 26]

"Adamov y el teatro político", *Libertad*, nº 5, IV época (24 de mayo de 1961), Lima, pág. 4.

"El poeta asesinado", *Piélago*, Año I, nº 3 (diciembre de 1963), Lima, Ciudad Universitaria, pág. 8.

"Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Marcel Proust", *Visión del Perú*, nº 3 (abril de 1968), Lima, págs. 53-55.

"Del espejo de Stendhal al espejo de Proust", *Amaru*, nº 10 (junio de 1969), Lima, pág. 69

"Comentario de Ribeyro" [al *Informe sobre videntes*], en el libro de Wolfgang A. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, págs. 243-247.

"Eielson y 'El cuerpo de Juliano'", reportaje publicado en *Oiga*, Lima, 25 de febrero de 1972, págs. 32-34.

"Dos prosas éditas", *La Imagen*, suplemento de *La Prensa*, Lima, 18 de mayo de 1975, pág. 23 [del libro *Prosas apátridas*].

"Ribeyro, páginas sueltas", *Variedades*, revista semanal ilustrada de *La crónica*, Lima, 22 de junio de 1975, págs. 12-13 [del libro *Prosas apátridas*].

"El taller de literatura potencial", suplemento *El Dominical* (*La imagen*) del diario *La Prensa*, Lima, 8 de mayo de 1977.

"Gracias, viejo socarrón", *Debate*, nº11 (noviembre 1981), Lima, págs. 68-69.

"Teoría del primer ocupante", diario *El Observador*, Lima, 1982.

"Al pie de la letra", diario *El Observador*, Lima, 24 de enero, 1982. [Reprod. en el diario *La República*, 17 de julio de 1988 con el título "Sólo para caníbales"]

"La tentación de la memoria", *Debate*, vol. XV, nº 70, Lima, septiembre-octubre 1992.

"El pacto en las tinieblas", revista *La casa de cartón* de OXY, nº 1, II época, Lima, invierno de 1993, págs. 48-51.

"Los ancestros de Julio Ramón Ribeyro", fragmentos de una Autobiografía, publicado en *El Mundo*, Lima, 10 y 11 de diciembre de 1994.

"Polanco y la secreta belleza de Lima", *Lundero*, suplemento de *La Industria*, Chiclayo-Trujillo, 27 de noviembre de 1994.

"De viva voz. Ribeyro por Ribeyro", *Sí*, nº 405, Lima, 12 de diciembre de 1994.

"Juegos de la infancia", *Lundero*, suplemento de *La Industria*, Trujillo-Chiclayo, 1 de enero de 1995, págs. 4-5.

"El abominable", *Lundero*, suplemento de *La Industria*, Trujillo-Chiclayo, 3 de diciembre de 1995, págs. 8-9.

8. Entrevistas

Destacan los dos libros de entrevistas compiladas por Jorge Coaguila:

COAGUILA, Jorge, *Ribeyro, la palabra inmortal*, (libro de entrevistas con el autor), Lima, Jaime Campodónico Editor, 1995. [Incluye los seis cuentos no publicados en libro que hemos citado en el apartado "Cuento"]

___ *Las respuestas del mudo*, (recopilación de entrevistas), selección, prólogo y notas de Jorge Coaguila, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1998.

Estudios críticos sobre la obra de Julio Ramón Ribeyro

1. Libros

CHONG, David, *El hombre en Julio Ramón Ribeyro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1997.

DOUGLAS, Dianne, *Marginal Voices: Selected Stories by Julio Ramón Ribeyro*, Austin, University of Texas, 1993.

ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro,* Lima, Perú: Fondo Editorial, 2002.

GUTIÉRREZ, Miguel, *Ribeyro en dos ensayos*, Lima, Editorial San Marcos, 1999.

HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.

LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt, Vervuert, 1988.

___ *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971.

___ *Pasos a desnivel* (ensayos), Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.

MÁRQUEZ, Ismael P. y César FERREIRA (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

MINARDI, Giovanna, *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro,* Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 2002.

TENORIO REQUEJO, Néstor, *Julio Ramón Ribeyro: El rumor de la vida*, Lima, Arteidea Editores, 1996.

2. Artículos y prólogos

ABENCHUCHAN, Vivian, "Fumador por vocación", *La Jornada Semanal*, México, 5 de mayo de 1996.

AINSA, Fernando, "Las 'Prosas apátridas' de Julio Ramón Ribeyro", *El Comercio*, Lima, 12 de julio de 1975, pág. 2.

___ "Una forma de arraigo: las 'Prosas apátridas' de Julio Ramón Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 313, 1976, págs. 231-234.

ALFANI, María Rosario, "Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Berkeley, Universidad de California, nº 10, 1979, págs. 137-142.

ALFARO, E., "Desencantados personajes de Ribeyro", *La Crónica*, Lima, VI, nº 15, 1978.

ANDREU, Alicia G., "Legitimidad literaria y legitimidad socio-económica en el relato de Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, XX, nº 39, 1994, págs. 169-176.

BANCHERO DE SEMINARIO, Ileana, "Un micromundo que refleja un macromundo" (análisis de *Crónica de San Gabriel*), *Humanidades*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, nº5, 1972-1973, págs. 85-92.

BAQUERIZO, M. J., "Las narraciones de Ribeyro", *Letras peruanas*, Lima, nº 13, 1962, págs. 7-12.

___ "Los dos polos de la narración en Julio Ramón Ribeyro", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 14 de diciembre de 1958, pág. 9.

BARRIENTOS, Juan José, "Ribeyro y Petronio", Brown Univ., en David KOSOFF A., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (agosto 1983), Madrid, 1986, págs. 22-27.

BRUCE, Jorge, "De un belvedere al otro ['Silvio en el rosedal']", *Hueso Húmero*, Lima, nos. 15-16, 1983, págs. 209-217.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, Prólogo a *La juventud en la otra ribera*, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

___ "Dos o tres cosas sobre Julio Ramón Ribeyro y nada más", prólogo a *Silvio en El Rosedal*, Barcelona, Tusquets, 1989.

___ "El arte genuino de Ribeyro", prólogo a *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, págs. 11-15.

CASTRO ARENAS, Mario, "La nueva novela peruana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 138, 1961, págs. 307-329.

COAGUILA, Jorge, "Trayectoria ideológica de Ribeyro", en su libro *En el bosque infinito*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1996, págs. 61-69.

CORNEJO POLAR, Antonio, "*Los geniecillos dominicales*: sus fortunas y adversidades", en *La novela peruana: siete estudios*, Lima, Horizonte, 1977, págs. 145-158.

COULSON, Graciela, "Los cuentos de Ribeyro. Primer encuentro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Año XXXIII, vol. CXCV, nº 4, julio-agosto 1974, págs. 220-226.

___ "*Los geniecillos dominicales* o el parricidio necesario", en *Texto crítico*, México, Año III, nº 7, mayo-agosto 1977, págs. 154-163.

DELGADO, Washington, "Los hombres y las botellas y Tres historias sublevantes", *Visión del Perú*, Lima, nº1, agosto de 1964, págs. 29-30.

___ "Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro", en *La palabra del mudo*, vol. I, Lima, Milla Batres, 1973, págs. XI-XVI.

___ "Ribeyro y la imagen novelesca de la burguesía latinoamericana", prólogo a *Los geniecillos dominicales*, Lima, Milla Batres, 1973, págs. 9-14.

ELMORE, Peter, "Tránsitos entre ruinas: La crisis del sujeto urbano en Ribeyro, Bryce y Mario Vargas Llosa", en *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1993, págs. 145-166.

ESCOBAR, Alberto, "La palabra indirecta de las prosas apátridas", *En pocas palabras*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1996 (1ª ed.), págs. 58-76.

___ "Prólogo a *Crónica de San Gabriel*", Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

GERDES, Dick, "*Crónica de San Gabriel* y el rito de la iniciación en la novela de costumbres", *Journal of Spanic Studies*, VIII, nº 3, 1980, págs. 233-247.

___ "Julio Ramón Ribeyro: un análisis de sus cuentos", en *Kentucky Romance Quaterly*, XXXVI, nº 1, 1979, págs. 51-65.

GNUTZMAN, Rita, "Silvio en El Rosedal, por Julio Ramón Ribeyro", *Ínsula*, Año XLV, nº 527, 1990, págs. 25-26.

___ "La narrativa de Julio Ramón Ribeyro", *Ínsula*, Año XLV, nº 527, 1990.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, "Ribeyro autobiográfico", *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 6 de septiembre de 1992.

HOPKINS R., Eduardo, "El teatro de Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, X, nº 20, 1984, Berkeley, Universidad de California, págs. 129-153.

KRISTAL, Efraín, "El narrador en la obra de Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, nº 20, 1984, págs. 155-169.

LIBERTELLA, Héctor, "Julio Ramón Ribeyro o la narrativa en su condición migratoria", en *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, págs. 137-140.

LOAYZA, Luis, "Regreso a San Gabriel", *El sol de Lima*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 161-174.

LOSADA GUIDO, Alejandro, "Julio Ramón Ribeyro. La Creación como Existencia Marginal y el Subjetivismo Negativo", en *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, págs. 82-94.

___ "La obra de Julio Ramón Ribeyro", *Eco*, Bogotá, tomo XXVIII/3, nº 171, enero 1975, págs. 267-278.

LOYOLA, Hernán, "La 'caldera del diablo' en la sierra peruana", *Suplemento Dominical* de *El Comercio*, Lima, 8 de marzo de 1970, pág. 32. [Reproducido en la revista semanal *El Siglo*, Santiago de Chile, 22 de febrero de 1970]

LUCHTING, Wolfgang A., "Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro", *Mundo Nuevo*, nº 11, mayo de 1967, págs. 21-27.

___ "Recent Peruvian Fiction: Vargas Llosa, Ribeyro and Arguedas", *Rechearch Studies*, Washington, nº 35, diciembre de 1967, págs. 271-290.

___ "Los mecanismos de la ambigüedad: *La juventud en la otra ribera*", *Iberomania*, Tubingen (Alemania), nº 17, 1983, págs. 131-150.

___ "'Mundo en el parque': *La palabra del mudo*, III, *Silvio en el roseda*' de Julio Ramón Ribeyro", *Explicación de Textos Literarios*, California, Año X, nº 1, 1981, págs. 35-47.

___ "Sobre algunas técnicas de Julio Ramón Ribeyro", *Amaru*, Lima, nº 5, 1968, págs. 62-68.

___ "Un Henry James peruano", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 2 de diciembre de 1973, págs. 34-35 [comenta *La juventud en la otra ribera*].

MARTÍNEZ, Juana, "Lima en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro", en AAVV, *Lo real maravilloso en Iberoamérica. Relaciones entre literatura y sociedad*; Simposio Internacional de Literatura Iberoamericana I, 1990, Cáceres: Junta de Extremadura–Universidad de Extremadura, 1992, págs. 131-144.

MEJÍA VALERA, Manuel, "*Los geniecillos dominicales*: testimonio de una generación", *Amaru*, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, nº 9, marzo de 1969, pág. 87. [Reproducido en su libro *En otras palabras*, México, El Unicornio, 1973, págs. 131-135].

MENESES, Carlos, "Otra visión del tirano. *Cambio de guardia* de Julio Ramón Ribeyro", en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996.

MINARDI, Giovanna, "La escritura delirante de Julio Ramón Ribeyro", en *Teoría e interpretación del cuento. Perspectivas hispánicas*, Frankfurt, Peter Lang, 1995, págs. 475-487.

NAVASCUÉS, Javier, "Ribeyro, el escritor melancólico", *Nuestro tiempo*, nos. 493-494, julio/agosto 1995, págs. 90-92.

OQUENDO, Abelardo, "Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Cultura Peruana*, Lima, VII, nº 12, 1964, pág. 143.

_____ "*Los hombres y las botellas* y *Tres historias sublevantes*", *Revista Peruana de cultura*, Lima, nº 2 , 1964.

_____ "Alrededor de Ribeyro", prólogo a *Prosas apátridas aumentadas*, Lima, Milla Batres, 1978, págs. IX-XX.

_____ "Apuntes sobre Ribeyro", *Eco*, Bogotá, nº 183, 1977, págs. 103-108.

ORTEGA, José, "La poética del desamparo en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 537, 1995, págs. 117-121.

ORTEGA, Julio, "Los cuentos de Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 417, 1985, págs. 128-145.

_____ "Presentación" a LUCHTING, Wolfgang A., *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, ed. cit., págs. IX-XVIII.

_____ "Julio Ramón Ribeyro: la naturaleza del código", en su *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, F.C.E., 1988, págs. 181-202.

_____ "Leer a Ribeyro", *Revista de la Universidad de México*, México, nº 42, octubre de 1984, Nueva Época.

OVIEDO, José Miguel, "Los humillados y ofendidos de Julio Ramón Ribeyro", *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 28 de octubre de 1973, págs. 32-34.

_____"Ribeyro o el escepticismo como una de las Bellas Artes", prólogo a Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, Barcelona, Tusquets, 1975, págs. 7-25.

_____"La lección de Ribeyro", *Quimera*: Revista de Literatura, nº 37, 1984, págs. 58-59.

REISZ, Susana, "La hora de Ribeyro", *Hueso Húmero*, nº 31, diciembre 1994. [En *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, págs. 87-94]

RODERO, Jesús, "Juego e ironía en dos relatos de Julio Ramón Ribeyro", *Cincinnati Romance Review*, Cincinnati, nº 10, 1991, págs. 178-189.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, "Julio Ramón Ribeyro o el placer de contar", *Cielo Abierto*, nº 25, 1983, págs. 2-10.

SABUGO ABRIL, Amancio, "La narrativa de Julio Ramón Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 406, 1984, págs. 161-166.

TAMAYO VARGAS, Augusto, "Julio Ramón Ribeyro: un narrador urbano en sus cuentos", en *Memorias del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, II, Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, págs. 1161-1175.

VALERO JUAN, Eva Mª, "La ciudad invisible en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro", en José Carlos Rovira (ed.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, 1998.

VALENTE, Ignacio, "Julio Ramón Ribeyro: *Crónica de San Gabriel*", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 2 de febrero de 1970, pág. 2.

VARGAS LLOSA, Mario, "Ribeyro y las sirenas", *Contra viento y marea*, vol. 3, Lima, Peisa, 1990, págs. 315-316.

_____ "*Los geniecilllos dominicales* o el exilio interior", *Expreso*, Lima, 27 de febrero de 1966, pág. 11.

VIDAL, Luis Fernando, "Ribeyro y los espejos repetidos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año I, nº 1, primer semestre de 1975, págs. 73-87.

WEISS, Jason, "Julio Ramón Ribeyro", *Hispamérica: Revista de Literatura*, Gaithersburg, vol. 23, nº 68, 1994, págs. 49-59.

ZAVALETA, Carlos Eduardo, "Julio Ramón Ribeyro, escritor íntimo", *Hojas de Crítica*, suplemento de la *Revista de la Universidad de México*, vol XXIV, nos. 7-8, marzo-abril de 1970, pág. 2 [acerca de *Los geniecillos dominicales*].

_____ "Los geniecillos de Ribeyro", *Expreso*, Lima, 22 de octubre de 1966, pág. 11.

_____ "Narradores peruanos: la generación de los 50. Un testimonio", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 302, 1975, págs. 454-463.

3. Tesis

BANCHERO DE SEMINARIO, Ileana, *Un micromundo que refleja un macromundo*, Lima, Universidad Católica del Perú, 1972.

CHAMBERS, James P., *Doubt and Uncertainly in the Short Stories of Julio Ramón Ribeyro: A Study of Characterization, Narrative Technique and Story Structure in Palabra del mudo*, Oxford, 1984.

DOUGLAS, Dianna, *The Demytification of Reality in the Narrative of Julio Ramón Ribeyro*, Michigan, Ann Arbor, 1981.

GERDES, Dick, *La obra literaria de Julio Ramón Ribeyro en la novelística peruana contemporánea*, Michigan, Ann Arbor, 1976.

HUARAG ÁLVAREZ, Eduardo J., *Análisis estructual del cuento "Al pie del acantilado"*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1974.

MÁRQUEZ, Ismael P., *La retórica de la violencia en tres novelas peruanas*, Michigan, Ann Arbor, junio de 1992.

MESIA MARAVI, Wilfredo, *Análisis interpretativo de tres cuentos de Ribeyro*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1966.

OFOGO NKAMA, Boniface, *La generación del 50 en el Perú*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

PÉREZ RODRÍGUEZ, María Teresa, *El hombre y el mundo: la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Universidad de Sevilla, 1991.

RODERO, Jesús, *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*, Michigan, Ann Arbor, 1994.

RODRÍGUEZ CONDE, Isolina, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1984.

SACO NORIEGA, Alicia, *Cinco perspectivas en los cuentos de Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1970.

STROUD, Carol S., *Al encuentro de la Lima que viene: Tres novelas peruanas exploran los márgenes de la ciudad. (Los geniecillos dominicales, Conversación en la catedral y Un mundo para Julius)*, Michigan, Ann Arbor, mayo 1993.

Bibliografía Complementaria

1. Literatura, historia y cultura peruana

AA.VV., *Imagen de la literatura peruana actual*, vol. 3, selección y prólogo de Julio Ortega, Lima, Editorial Universitaria, 1968.

AA.VV., *Literatura y sociedad en el Perú*, 2 vols., Lima, Mosca Azul, 1981 (vol. I: Cuestionamiento de la crítica) y 1982 (vol. II: Narración y poesía en el Perú).

AA.VV., *Presencia de Lima en la literatura*, Lima, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1986.

AUBÉS, F., "La narrativa peruana a partir de 1950", en P. VERDEVOYE (ed.), *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*, Lima, Solar, págs. 255-265.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, *A trancas y barrancas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

_____ "En nombre del pueblo peruano", *El País*, 29 de marzo de 1990, pág. 10.

_____ "La generación del 50", *Oiga*, Lima, 10 de enero de 1983, págs. 52-53.

_____ "La peruanidad como desgarramiento", *El norte de Castilla*, 23 de septiembre de 1990, pág. 3.

_____ "Perú: la violencia nuestra de todos los días", *Claves de Razón Práctica*, 21 de abril de 1992, págs. 17-21.

CASTRO ARENAS, Mario, *La novela peruana y la evolución social*, Lima, Cultura y Libertad.

CORNEJO POLAR, Antonio, *La formación de la tradición literaria del Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.

_____ *La novela peruana: siete estudios*, Lima, Ed. Horizonte, 1977.

_____ "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", *Hueso Húmero*, 3 (1979), págs. 45-64.

CORNEJO POLAR, Jorge, *Estudios de Literatura Peruana*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, 1998.

ELMORE, Peter, *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*, Lima, Mosca Azul Editores, 1993.

ESCOBAR, Alberto, *La narración en el Perú*, Lima, Juan Mejía Baca, 1960 (2ª ed.).

_____ "Sobre la novela y la crítica", en *Patio de Letras*, Lima, Caballo de Troya, 1965/ 2ª ed.: Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, págs. 331-351.

FLORES, Ángel, *La generación de 1939 en adelante. Bolivia, Chile, Perú*, vol. 7 de su *Narrativa Hispanoamericana. 1816-1981*, México.

GÁLVEZ, José, *Una Lima que se va*, Lima, Euforión, 1921.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, "150 años de literatura", *Retablo de autores peruanos*, Lima, Arco Iris, 1990.

_____ *El cuento peruano 1942-1958* (antología), Lima, Eds. Copé, 1991.

GUTIÉRREZ, Miguel, *La generación del 50: un mundo dividido*, Lima, Labrusa, 1988.

KRISTAL, Efraín, "Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIV, nº 27 (1er. Semestre de 1988), Lima, págs. 57-74.

LOAYZA, Luis, *El Sol de Lima* (1973), México, F.C.E., 1993.

NÚÑEZ, Estuardo, *Literatura peruana en el siglo XX*, México, Ed. Pormaca, 1965.

_____ "El cuento peruano contemporáneo", *Revista Nacional de Cultura*, Año XXIV, nº 154 (septiembre-octubre 1962), Caracas.

ORTEGA, Julio, *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1986.

_____ *La cultura peruana: experiencia y conciencia*, México, F.C.E., 1978.

_____ *Imagen de la literatura peruana actual* (1968), Tomo 1, Lima, Editorial Universitaria, 1971.

_____ *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, F.C.E., 1988.

OVIEDO, José Miguel, "El cuento contemporáneo en el Perú", en *Narradores peruanos* (antología), Caracas, Monte Ávila Editores, 1968, págs. 7-26.

_____ "Una imagen crítica de la nueva narrativa peruana (1950-1970)", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, II, nº 1 (1972), págs. 25-37.

_____ (selección y prólogo), *Diez peruanos cuentan* (antología), Montevideo, Arca, 1968.

PAOLI, Roberto, *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1985.

PEASE, Franklin, *Breve historia contemporánea del Perú*, México, F.C.E., 1995.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl, *Mito, tradición e historia del Perú*, Lima, Peisa, 1974.

_____ *El sentido tradicional en la literatura peruana*, Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.

_____ *La marca del escritor*, selección y prólogo de Luis Loayza, México, F.C.E., 1998.

_____ *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda*, Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1965.

SALAZAR BONDY, Sebastián, *Lima, la horrible*, México, Era, (1964, 1ª ed.), 1968. [Lima, Eds. Peisa Biblioteca Peruana, 1974]

SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Literatura peruana*, Tomo V, Lima, Ediventas, 1965-66.

_____ *Introducción crítica a la literatura peruana*, Lima, P. L. Villanueva Ed., 1974.

_____ *Panorama de la literatura del Perú (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, Lima, Milla Batres, 1974.

_____ *La vida del siglo*, Hugo García Salvattecci (ed.), Venezuela, Ayacucho, 1988.

TAMAYO VARGAS, Augusto, *150 artículos sobre el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1966.

_____ *Literatura peruana III. Del posmodernismo/Del Perú Contemporáneo*, Lima, Peisa, 1993.

_____ *Literatura peruana*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

TAXA CUÁDROZ, Elías (presentación y selección), *Antología del cuento peruano: Lima en la narración peruana*, Lima, Verlag, 1967.

UGARTE ELESPURU, Juan Manuel, *Lima y lo limeño*, Lima, Editorial Universitaria, 1967.

2. Literatura y ciudad

BACHELARD GASTON, *La poética del espacio* (1957), México, F.C.E., 1992.

_____ *El agua y los sueños*, México, F.C.E., 1978.

BAILLY, Antoine S., *La percepción del espacio urbano (conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística)*, Colección "Nuevo urbanismo", Jersús J. Oya (trad.), Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1979.

BOLAÑOS, María, "La ciudad es un estado de ánimo", en *La ciudad (en la colección fotográfica del IVAM)*, Valencia, IVAM, Centre Julio González / Generalitat Valenciana, 1996.

CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles* (1972), Aurora Bernárdez (trad.), Madrid, Siruela, 1998 (6ª ed.).

CAÑAS, Dionisio, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

CAREAGA, Gabriel, *La ciudad enmascarada*, México, Cal y Arena, 1992.

GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1992.

HINTERHAUSER, Hans, "Ciudades muertas", *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Mª Teresa Martínez (trad.), Madrid, Taurus, 1998.

JONES, Emrys, *Metrópolis. Las grandes ciudades del mundo* (1990), Madrid, Alianza, 1992.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta", en ROVIRA, José Carlos y José Ramón NAVARRO (eds.), *Literatura y espacio urbano*, Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994.

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Barcelona, Montaner y Simón, 1972.

ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

ROVIRA, José Carlos y José Ramón NAVARRO (eds.), *Literatura y espacio urbano*, I Coloquio Internacional "Literatura y espacio urbano" (1993), Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994.

_____ "Borges, Calvino y la fundación literaria de ciudades", *Coloquio Internacional: Borges, Calvino, la literatura*, Universidad de Poitiers, Madrid, Fundamento, 1996, págs. 85-97.

ZÁRATE MARTÍN, Antonio, *El espacio interior de la ciudad*, Madrid, Síntesis, 1991.

ZARONE, Giuseppe, *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, Valencia, Pre-textos, 1993.

3. Otros libros consultados

AA.VV., *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México, Marcha Editores, 1981.

ADORNO, Theodor W., *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998.

AINSA, Fernando, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, Barcelona, Bosch, 1975.

_____ *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1988.

_____ *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996.

BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Jesús Aguirre (prólogo y trad.), Madrid, Taurus, 1990.

_____ "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, 1967.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1982), Madrid, Siglo XXI, 1991.

CIRLOT, Lourdes (ed.), *Primeras vanguardias artísticas (textos y documentos)*, Barcelona, Labor, 1993.

FERNÁNDEZ-FLÓREZ, Wenceslao, "Discurso de ingreso en la Real Academia", en *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Ramón BUCKLEY y John CRISPIN (selec. y comentarios), Madrid, Alianza, 1973, págs. 316-322.

FUBINI, Enrico, *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de València, 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1947.

_____ *Descubrimiento de Madrid*, Tomás Borrás (ed.), Madrid, Cátedra, 1974.

JAUSS, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.

MUSCHG, Walter, *La literatura expresionista alemana, de Trake a Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

POE, Edgar Allan, *Cuentos I*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Alianza, 1998.

PUPO-WALKER, Enrique (coordinador), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995.

QUINCEY, Thomas de, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Luis Loayza (trad.), Madrid, Alianza, 1996.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid, F.C.E., 1983.

SELZ, Peter, *La pintura expresionista alemana* (1957), Madrid, Alianza, 1989.

USLAR PIETRI, Arturo, "La tentativa desesperada de James Joyce", *La invención de América mestiza*, México, F.C.E., 1996.

VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1998.