

Este libro reflexiona sobre el análisis de la ciudad como espacio plural en obras literarias de las últimas décadas. Los capítulos que lo constituyen abordan la cuestión de la pluralidad con todos los matices que se sitúan entre los polos opuestos de la convivencia y la hostilidad, y se organizan en torno a tres ejes geográficos amplios: las ciudades europeas, las africanas y las hispanoamericanas. Los textos que lo componen reflexionan sobre el imaginario colectivo que despierta el cuerpo de la ciudad en quien lo lee y narra, así como sobre la inscripción de las ficciones en la historia de las ciudades y su representación de las vidas, situaciones o experiencias que se desarrollan en los paisajes urbanos. La investigación que se propone aquí continúa la de varios proyectos anteriores del grupo de investigación UCM dirigido por Eugenia Popeanga «La aventura de viajar y sus escrituras».

PILAR ANDRADE BOUÉ es profesora titular de Filología Francesa en la Universidad Complutense de Madrid. Coordina el Máster en Estudios Literarios y dirige el proyecto de investigación Nuevos modelos urbanos en la posmodernidad: la ciudad hostil y su proyección estético-literaria. Ha editado y publicado múltiples trabajos sobre la representación de la ciudad y el paisaje urbano en la literatura y el cine. Su investigación actual explora la escritura de Europa y las ciudades europeas en la literatura del continente.

ISBN 978-3-0343-3164-7



9 783034 331647

www.peterlang.com



PERSPEKTIVEN DER GERMANISTIK UND KOMPARATISTIK IN SPANIEN

12

PERSPECTIVAS DE LA GERMANÍSTICA Y LA LITERATURA COMPARADA EN ESPAÑA

PETER LANG

PILAR ANDRADE BOUÉ (COORD.)

RODRIGO GUIJARRO LASHERAS Y MARTA ITURMENDI COPPEL (EDS.)

LA CIUDAD COMO ESPACIO PLURAL EN LA LITERATURA: CONVIVENCIA Y HOSTILIDAD

PILAR ANDRADE BOUÉ (COORD.)
RODRIGO GUIJARRO LASHERAS Y MARTA ITURMENDI COPPEL (EDS.)
LA CIUDAD COMO ESPACIO PLURAL EN LA LITERATURA

Índice

Introducción PILAR ANDRADE BOUÉ	7
------------------------------------	---

El modelo urbano europeo

Milán, ciudad hostil y ciudad de la crisis: <i>Viaggio agli inferni del secolo</i> , de Dino Buzzati ELISA MARTÍNEZ GARRIDO	21
El espacio <i>capovolto</i> : las ciudades italianas en los tiempos del terrorismo LEONARDO VILEI	37
Resonancias pictóricas en la ciudad hostil de Mircea Cărtărescu ALBA DIZ VILLANUEVA	51
La ciudad purgatorio: un modelo urbano entre la hostilidad y el Paraíso RODRIGO GUIJARRO LASHERAS	69
Entre la convivencia y las hostilidades: paradigmas urbanos de la novela criminal JAVIER RIVERO GRANDOSO	85
Las metáforas del cristal y de la estructura arquitectónica en la ciudad hostil MIRELLA MAROTTA	105

El modelo urbano africano

- La ciudad africana: ¿utopía o distopía? 119
BARBARA FRATICELLI
- La ciudad del África occidental en femenino:
representaciones en la narrativa de Flora Nwapa,
Buchi Emecheta, Ama Ata Aidoo, Amma Darko,
Chimamanda N. Adichie y Taiye Selasi (1956–2015) 139
MAYA GARCÍA DE VINUESA
- Sueños migratorios en la puerta de África: Tánger en
la narrativa de Tahar Ben Jelloun 163
LOURDES CARRIEDO LÓPEZ

El modelo urbano hispanoamericano

- Del *sertão* brasileño: extra e intramuros de la ciudad letrada 185
ENRIQUE RODRIGUES-MOURA
- La región menos transparente: imágenes de un horizonte
perdido, un aire irrespirable y un cielo artificial en la Ciudad
de México en las obras de José Emilio Pacheco y Juan Villoro 207
ELISA DI BIASE
- La cultura chicha: respuestas populares frente a la Lima hostil 227
PATRICIA LUCAS ALONSO
- Entornos hostiles en tres cuentos de Julio Ramón Ribeyro:
«Los gallinazos sin plumas», «Interior “L”» y «Mar afuera» 239
ROCÍO PEÑALTA CATALÁN
- La ciudad disuelta: algunas representaciones literarias 267
EUGENIA POPEANGA CHELARU
- Los autores 283

Entornos hostiles en tres cuentos de Julio Ramón Ribeyro: «Los gallinazos sin plumas», «Interior “L”» y «Mar afuera»

El objetivo de este trabajo es analizar algunos de los espacios que aparecen en tres cuentos de Julio Ramón Ribeyro y mostrar cómo el entorno resulta hostil para los personajes de estas narraciones. Los textos en los que centraré mi estudio son los tres primeros cuentos del volumen *Los gallinazos sin plumas*, publicado en 1955, a saber: «Los gallinazos sin plumas», que da título al libro, «Interior “L”» y «Mar afuera». Aunque previamente habían aparecido algunos cuentos de Ribeyro en revistas y periódicos¹, *Los gallinazos sin plumas* es el primer libro publicado del autor peruano.

Puesto que, a pesar de ser un escritor prolífico y «uno de los maestros indiscutibles del cuento» (Sánchez Arnosí, 2007: 180), Ribeyro no es un autor excesivamente conocido, comenzaré con una pequeña presentación de su trayectoria y su obra para, a continuación, centrarme en el análisis de los tres cuentos mencionados.

Julio Ramón Ribeyro es un escritor peruano perteneciente a la generación del 50². Nació en Lima en 1929. Cursó Letras y Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú en su ciudad natal y, gracias a una beca, pudo realizar estudios de Periodismo en Madrid. En 1953 se trasladó a París con la intención de seguir unos cursos en la Sorbona y escribir una tesis sobre las ideas políticas de Flaubert. Allí trabajó como conserje en un hotel, recogiendo periódicos en la Gare de Payol, como periodista para France Presse, como agregado cultural de la embajada

-
- 1 El primer cuento publicado de Julio Ramón Ribeyro es «La vida gris», que apareció en *Correo Bolivariano*, en noviembre de 1949 (cfr. Ribeyro, 2004a: 23–27).
 - 2 Pertenecen a la generación peruana del 50 los narradores Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro, Osvaldo Reynoso, Enrique Congrains Martín, Luis Loayza y Mario Vargas Llosa (Fernández, 2012: 18).

peruana y como embajador de Perú ante la Unesco, cargo al que renunció en 1990 para regresar a vivir a Lima³. Recibió el Premio Nacional de Novela en 1960, con *Crónica de San Gabriel*; el Premio Nacional de Literatura de Perú y la Orden del Sol, otorgada por el gobierno peruano, en 1983; el Premio Nacional de Cultura en 1993, y el Premio Internacional de Literatura Juan Rulfo en 1994, aunque no pudo llegar a recogerlo porque falleció pocos días antes de la entrega del galardón, el 5 de diciembre de 1994, a los 65 años de edad.

Julio Ramón Ribeyro practicó fundamentalmente el género del cuento⁴. Son varios los libros de relatos que publicó: *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964), *Tres historias sublevantes* (1964), *Los cautivos* (1972), *El próximo mes me niveló* (1972), *La juventud en la otra ribera* (1973) y *Silvio en El Rosedal* (1977), reunidos todos ellos más tarde en *La palabra del mudo (cuentos 1952–1977)*. Posteriormente publicó otros dos volúmenes de cuentos: *Sólo para fumadores* (1987) y *Relatos santacrucinos* (1992). Su dedicación a la novela comienza con *Crónica de San Gabriel* (1960), a la que siguen *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1973).

El clima que puede definir la narrativa de Ribeyro es el de una realidad inquietante lograda mediante la acumulación de lo grotesco y lo hórrido. También existe en sus cuentos un pesimismo generalizado y cierta denuncia social:

La nota de protesta parece que se vincula algunas veces a la novela indianista, por su denuncia tajante de los desequilibrios y las violencias que marcan dolorosamente a la sociedad peruana, situación que también denuncia el escritor cuando parece haber abandonado el acento localista por escenarios y temas que recuperan,

3 Entre 1953 y 1990, Ribeyro pasó periodos más o menos largos en distintas ciudades europeas y americanas: París, Madrid, Múnich, Amberes, Berlín, Ayacucho y, nuevamente, París. Para más detalles sobre la biografía de Ribeyro, *vid.* Ayén (2014: 124, 145–146, 559, 659), Esteban (2007: 21–24), Oviedo (1975: 7–20) y Ribeyro (2004a: 17–20). También resultan interesantes para completar el retrato del autor sus diarios personales, que llevan por título *La tentación del fracaso* (Ribeyro, 2003), su relato «Sólo para fumadores» (Ribeyro, 1994) y su «Para un autorretrato al estilo del siglo XVII», publicado en el suplemento dominical de *El Comercio*, en mayo de 1953 (Ribeyro, 2004b).

4 Sobre el éxito del género breve en el Perú de mediados del siglo XX, *vid.* Fernández (2012: 18–20). También el propio Ribeyro, en su novela de 1965 *Los geniecillos dominicales*, refleja el panorama cultural de Lima en aquella época.

y no de manera pasiva, los más destacados de la narrativa europea, en una nota dominante de carácter psicológico. (Bellini, 1985: 580)

Los cuentos de Ribeyro abarcan diversas temáticas, lo que dificulta su clasificación. «Puede decirse, sí, que el gran escritor peruano toca registros que lo vinculan a la narrativa urbana y a la fantástica, pero esta comodidad facilita poco la entrada a una obra que toca una inmensa gama de registros» (Bryce Echenique, 1998: 11). Julio Ortega (1985: 128) esboza una posible catalogación de los cuentos de Ribeyro, agrupándolos en tres categorías:

[...] una breve serie de estos cuentos podrían ser leídos como distintos ensayos dentro de la «narrativa fantástica», donde introducen con una escritura neutral la extrañeza y la ironía [...], a la vez que un comentario sumario sobre el sinsentido social; otro conjunto, más importante, se inscribe en lo que se dio en llamar «narrativa urbana», y estos cuentos desarrollan situaciones críticas de la migración y la vida suburbana, pero también elaboran la dimensión ideológica que la modernización relativa exacerba, así como exploran y postulan algunas versiones del conflicto moral y existencial en una sociedad cambiante, en la que las diferencias sociales y étnicas, la violencia, la frustración y el deterioro forman a las relaciones humanas [...] y, en fin, un grupo más reciente de relatos parece asumir la precariedad de la aventura humana en el espacio de la fábula y la parábola a partir de historias que ilustran estados de vulnerabilidad. Pero estas clasificaciones del corpus narrativo de Ribeyro resultan pronto insuficientes por dos razones fundamentales: primero, unas aluden a tendencias literarias; otras, a temáticas, y, segundo, la evolución de la obra de Ribeyro incluye cada período en el mismo movimiento con que lo excede.

Precisamente en la segunda categoría, «narrativa urbana», podrían encuadrarse los tres relatos objeto de este trabajo. En los textos seleccionados se pone de manifiesto una de las características que, según la crítica, definía a los escritores peruanos de la década de los cincuenta: «una visión que [daba] cuenta de la compleja heterogeneidad que comenzaba a aparecer en la sociedad peruana producto de los cambios modernizadores» (Vich, 2004: 9)⁵. Es en este proceso de emigración del campo a la ciudad, de aumento exponencial de la población en los núcleos urbanos y de convivencia de personas procedentes de distintos estratos

5 En este contexto hay que entender el ensayo de Sebastián Salazar Bondy *Lima la horrible*, publicado en 1964, del que citaré algunos fragmentos a lo largo de este estudio por lo bien que ilustra, desde un género literario distinto, las realidades reflejadas por Ribeyro en sus cuentos.

sociales, raciales, culturales e ideológicos, donde surge el conflicto que tan acertadamente va a reflejar Ribeyro en sus cuentos.

En este sentido, y como señala Víctor Vich (2004: 10–11) en su edición de los cuentos y ensayos de Ribeyro,

[...] la obra de Ribeyro adquiere una trascendencia inusual, pues representa un punto de quiebre frente al entusiasmo de algunos discursos enmarcados dentro de la ideología sobre el «progreso» en la modernidad. Sus cuentos focalizan siempre la dinámica de los excluidos y así se proponen reconstruir el lado material, pero muchas veces no narrado, de la modernización social, vale decir, el de la desigualdad y la violencia. Ribeyro afirma que en el Perú el proceso modernizador no ha conseguido sino reforzar las distancias sociales y solo se ha impuesto superficialmente. Por ello, en toda su obra, el ejercicio del poder es una representación constante que se encuentra relacionado con el problema de las jerarquizaciones raciales y las desigualdades económicas, vale decir, con la estratificación racial y clasista existente en el país.

En cualquier caso, esta preocupación por representar la sociedad peruana y especialmente la vida en la capital es algo común a toda la generación de escritores a la que pertenece Ribeyro (*vid.* Esteban, 2007: 15; Fernández, 2012: 22–26; Pupo-Walker, 1995: 31, 46–47). Aun así, en 1953, Ribeyro señalaba que Lima carecía de una novela que la representase en todas sus facetas⁶:

Es un hecho curioso que Lima siendo ya una ciudad grande —por no decir una gran ciudad— carezca aún de una novela. Y es un hecho curioso, digo, por cuanto toda ciudad que ha alcanzado cierto grado de desarrollo industrial, urbanístico, demográfico, cultural o político, luce al lado de sus fábricas, de sus monumentos, y de su policía, una novela que sea el reflejo más o menos aproximado de lo que esta ciudad tiene de peculiar. [...] Es cierto que en Lima no han faltado ciertos intentos de hacer una novela de la ciudad, pero éstos siempre se han circunscrito a determinados sectores de la vida social, y nos han dado una crónica pintoresca en lugar de una pintura integral. (Ribeyro, 2004c: 509–510)

6 En su breve ensayo «Lima, ciudad sin novela», incluido en el suplemento dominical de *El Comercio* del 31 de mayo de 1953, Ribeyro analizaba las razones por las que la capital de Perú carecía de una obra representativa y, finalmente, concluía en un tono esperanzado: «Después de este breve análisis podría deducirse que Lima está condenada a no tener una novela. No creo que esta condena sea perpetua. La solución puede venir de fuera o puede surgir dentro de la ciudad» (Ribeyro, 2004c: 513). Efectivamente, esta situación llegaría a su fin con la publicación de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa en 1963.

Los cuentos más realistas de Ribeyro —aquellos de temática urbana, atendiendo a la clasificación propuesta por Julio Ortega— se centran en los personajes menos privilegiados de la sociedad peruana: «El autor quiere darles voz, al menos una vez en la vida, a aquellos personajes tan suyos que han quedado expulsados del festín de la vida» (Bryce Echenique, 1998: 11) y, como se verá en los casos de «Interior “L”» y «Mar afuera», suele mostrar «una profunda simpatía por la conducta antiheroica» (Ortega, 1995: 581). Cada una de las narraciones que analizaré a continuación se desarrolla en un entorno distinto: los personajes de «Interior “L”» se mueven en un espacio fundamentalmente urbano y, precisamente, ese escenario «interior» que aparece en el título del cuento es el protagonista de la historia y el desencadenante de la acción; por el contrario, «Mar afuera» se desarrolla en el exterior, en una zona costera no identificada y en una barca que, poco a poco, va adentrándose en el mar con los dos agonistas a bordo; «Los gallinazos sin plumas», el más extenso de los tres relatos, toma elementos de ambos espacios, pues los personajes se mueven entre los barrios ricos de la ciudad, en busca de comida; en la periferia de la urbe, donde se halla el corralón en el que malviven con su abuelo, y en el muladar, lo que sitúa a los niños que protagonizan el relato fuera del entorno humano, en un hábitat en el que solo se relacionarán con animales: aves carroñeras y perros, hasta el punto de acabar identificándose con las primeras al convertirse en los gallinazos sin plumas que dan título tanto al cuento como al libro en que se inserta. A pesar de esto, el tono, el ambiente y los personajes son muy similares, pues la unidad temática, técnica y estilística era algo que preocupaba especialmente a Julio Ramón Ribeyro, como él mismo explica en el prólogo a la primera edición de *Los gallinazos sin plumas*:

Cuando digo que mis cuentos mantienen unidad de tema, quiero referirme a dos aspectos principales. En primer lugar, que todos ellos son cuentos de la costa, más concretamente, cuentos de la ciudad. No es difícil adivinar que tienen como escenario nuestra capital. Será raro, sin embargo, encontrar referencias directas a ello. He preferido en todo momento sugerir el ambiente, en lugar de detallarlo, mantener cierto grado de imprecisión. [...] La unidad de tema reposa, además, sobre el hecho de que todos los cuentos utilizan un determinado material humano. Podrá observarse que mis personajes pertenecen siempre a las clases económicamente débiles. Albañiles, sirvientas, pescadores, etc. son los protagonistas principales. Esto puede revelar una preferencia de orden sentimental o un dictado de orden técnico. En el fondo son las dos cosas: simpatía, deseo de penetrar y comprender

esta esfera social y por otra parte, simplicidad de las anécdotas y de los conflictos que facilitan su transposición literaria. (Ribeyro, 2004d: 516)

Una vez contextualizada la obra de Ribeyro, comenzaré el análisis de los textos seleccionados en el orden inverso al de los cuentos en el libro: primero «Mar afuera», a continuación «Interior “L”» y, finalmente, el más extenso y complejo «Los gallinazos sin plumas».

Como ya había apuntado previamente, «Mar afuera», el tercer relato de *Los gallinazos sin plumas*, presenta a dos personajes, Janampa y Dionisio, a bordo de una barca que se interna progresivamente en el mar antes del amanecer. Al inicio, no disponemos de información acerca de los personajes más allá de sus nombres, aunque, poco a poco, iremos descubriendo detalles de su pasado y de la relación que existe entre ellos:

Desde que zarpara la barca, Janampa había pronunciado solo dos o tres palabras, siempre oscuras, cargadas de reserva, como si se hubiera obstinado en crear un clima de misterio. Sentado frente a Dionisio, hacía una hora que remaba infatigablemente. Ya las fogatas de la orilla habían desaparecido y las barcas de los otros pescadores apenas se divisaban en lontananza, pálidamente iluminadas por sus faroles de aceite. Dionisio trataba en vano de estudiar las facciones de su compañero. Ocupado en desaguar el bote con la pequeña lata, observaba a hurtadillas su rostro que, recibiendo en plena nuca la luz cruda del farol, sólo mostraba una silueta negra e impenetrable. (Ribeyro, 2007c: 88)

Ya desde las primeras líneas del relato se nos presenta a Janampa como un personaje hermético; no solo se nos hurta la visión de su rostro, como a Dionisio, sino que tampoco logramos acceder a sus pensamientos. El narrador heterodiegético hace referencia a las reflexiones y los sentimientos de Dionisio, pero en ningún momento permite al lector conocer las intenciones de Janampa. En este relato, el espacio en el que se desarrolla la acción aparece íntimamente relacionado con las actitudes y las emociones de los personajes; el mar y la oscuridad de la madrugada van a convertirse en escenario de las tensiones y los miedos que asaltarán a Dionisio en este viaje en barca que es el hilo conductor, y que ya queda esbozado desde las primeras líneas de la narración.

Esta es, sin duda, una de esas historias en las que Ribeyro «dem[uestra] una rara habilidad para crear atmósferas de tensión cuyos desenlaces a veces qued[an] apenas sugeridos y siempre result[an] inquietantes, relacionados con la degradación sexual cuando la miseria

afect[a] a mujeres jóvenes o con episodios de brutalidad e incluso de muerte cuando los protagonistas [son] masculinos y enc[uentran] en la violencia posibilidades de afirmarse o riesgos de ser atropellados» (Fernández, 2012: 25).

Aunque lo único que nos presenta Ribeyro es la imagen de la barca avanzando imparablemente «mar afuera», la tensión va *in crescendo* a medida que Dionisio trata de descubrir los motivos que podría tener Janampa para haberlo llevado hasta allí aquella noche:

Aún no acertaba a explicarse, además, por qué lo había escogido a él, precisamente a él, para que lo acompañara esa madrugada. Es cierto que el *mocho* estaba borracho pero había otros pescadores disponibles con quienes Janampa tenía más amistad. Su tono, por otra parte, había sido imperioso. (Ribeyro, 2007c: 88–89)

Como indicaba, dos son los elementos del paisaje que contribuyen a acrecentar el temor de Dionisio y que resultan amenazadores en su situación: el mar y la oscuridad. El mar que, en circunstancias normales, representaría el ámbito de trabajo y la fuente de sustento de los personajes, pues ambos son pescadores —aunque se habían conocido dos años atrás, trabajando de albañiles en una obra, como recuerda Dionisio (Ribeyro, 2007c: 90)— va a convertirse en un espacio hostil para Dionisio, que se verá atrapado en la barca como si de una prisión se tratase: rodeado de agua por todas partes y cada vez más lejos de la costa, sus esperanzas de escapar pronto van a desvanecerse. El adverbio «afuera» que acompaña a «mar» en el título del relato —y que invierte la expresión más habitual «mar adentro», aunque sin modificar su significado— viene a contrastar con la función que finalmente tendrá el mar en la historia. Frente a ese «afuera» que remite a la inmensidad del mar en que se adentran los personajes a medida que se alejan de la costa, que se refiere a un espacio amplio y abierto, veremos que en realidad es el mar el que impide escapar a Dionisio de su destino fatal al mantenerle atrapado —«encerrado»— en la barca.

El mar, que continuamente se cuele en la barca y que Dionisio achica con una «pequeña lata» (Ribeyro, 2007c: 88), aparece picado en la narración. No asistimos a una tormenta ni a una fuerte marejada, pero Ribeyro nos presenta un mar inquieto, como lo está el ánimo de Dionisio, que se muestra intranquilo y receloso durante toda la travesía. Tanto el mar como las emociones se hallan contenidos a lo largo del relato:

Fue entonces cuando Dionisio empezó a recelar. El mar, además, estaba un poco picado. Las olas venían encrespadas y cada vez que embestían el bote, la proa se elevaba al cielo y Dionisio veía a Janampa y el farol suspendidos contra la Cruz del Sur. (Ribeyro, 2007c: 89)

La barca con sus remos abandonados, quedó a merced de las olas. Viró ligeramente hacia la costa, luego con la resaca se incrustó mar afuera. Hubo un momento en que recibió de flanco una ola espumosa que la inclinó casi hasta el naufragio pero Janampa no hizo un ademán ni dijo una palabra. (Ribeyro, 2007c: 90)

Dionisio se plantea en más de una ocasión lanzarse al mar para huir de Janampa, pero se encuentran demasiado lejos de la costa como para llegar hasta ella a nado. Tampoco le trae el mar a las otras barcas de pescadores que podrían ayudarle, pues han quedado muy atrás a causa de la energía con que rema Janampa: «Fueron los últimos en zarpar. Sin embargo, la ventaja fue pronto recuperada y al cuarto de hora habían sobrepasado a sus compañeros» (Ribeyro, 2007c: 89).

La oscuridad impide que Dionisio lea la expresión del rostro de Janampa y, por tanto, se siente incapaz de averiguar sus intenciones. Ya en el pasaje que abre el cuento Janampa aparece dando la espalda a un farol, de modo que su rostro se recorta a contraluz, quedando completamente en sombras. A lo largo del relato, Dionisio trata continuamente de adivinar las facciones de Janampa:

[...] la luz cruda del farol, sólo mostraba una silueta negra e impenetrable. A veces, al ladear ligeramente el semblante, la luz se le escurría por los pómulos sudorosos o por el cuello desnudo y se podía adivinar una faz hosca, decidida, cruelmente poseída de una extraña resolución. (Ribeyro, 2007c: 88)

Nerviosamente buscó Dionisio en su pantalón un cigarrillo y en el momento de encenderlo aprovechó para mirar a Janampa. Un segundo de luz sobre su cara le mostró unas facciones cerradas, amarradas sobre la boca y dos cavernas oblicuas incendiadas de fiebre en su interior. (Ribeyro, 2007c: 90)

Ni siquiera alcanza a ver sus ojos, que quizá podrían ser los únicos puntos del rostro de Janampa que brillasen al reflejar la escasa luz del farol. Y es que los ojos de Janampa no son ojos, sino agujeros. Ya la *prieta* —la novia de Dionisio y posible motivo de la envidia o el rencor que Janampa siente hacia él— le había advertido: «Janampa tiene ojos de máscara» (Ribeyro, 2007c: 94). Pero las máscaras no tienen ojos, sino huecos en el lugar que deberían ocupar los ojos, y así es la mirada

de Janampa: «Dionisio lo miró a los ojos. Al fin podía verlos, cavados simétricamente sobre los pómulos duros» (Ribeyro, 2007c: 94).

La misma oscuridad que oculta su rostro vela sus palabras: «Janampa había pronunciado sólo dos o tres palabras, siempre oscuras, cargadas de reserva» (Ribeyro, 2007c: 88). También su risa es «una risa sorda» (Ribeyro, 2007c: 89): «[...] rió para adentro, como si se hubiera tragado algunas palabras picantes y se gozara en su secreto» (Ribeyro, 2007c: 91).

Constantemente, Dionisio se aferra a la esperanza de que amanezca o de que las otras barcas se aproximen con sus faroles, quebrando la oscuridad: «A veces escrutaba el cielo, con el vivo deseo de verlo desteñirse o lanzaba furtivas miradas hacia atrás, esperando ver el reflejo de alguna barca vecina» (Ribeyro, 2007c: 89). En medio de este mar y esta oscuridad impenetrables, la salida del sol —que debería suponer un alivio para Dionisio— confirma el triunfo de Janampa, que aparece coronado por los rayos solares, con un aura de divinidad⁷:

Elevando la cara, donde el miedo y la fatiga habían clavado ya sus zarpas, se encontró con el rostro curtido, inmutable, luminoso de Janampa. El sol naciente le ponía en la melena como una aureola de luz. Dionisio vio en ese detalle una coronación anticipada, una señal de triunfo. (Ribeyro, 2007c: 95)

Dionisio se resigna entonces a su destino fatal, adoptando esa actitud antiheroica de la que solía dotar Ribeyro a sus personajes:

Bajando la cabeza, pensó que el azar lo había traicionado, que ya estaba todo perdido. Cuando sobre la construcción, a la hora del juego, le tocaba una mala mano, se retiraba sin protestar, diciendo: «Paso, no hay nada que hacer»...
—Ya me tienes aquí... —murmuró y quiso añadir algo más, hacer alguna broma cruel que le permitiera vivir esos momentos con alguna dignidad. Pero sólo balbuceó—: No hay nada que hacer... (Ribeyro, 2007c: 95)

Así, la narración nos conduce hacia un único final posible, como proponía el propio Ribeyro en sus preceptos sobre el cuento, expuestos en el prólogo a *La palabra del mudo*, el volumen que recoge sus cuentos completos: «El cuento debe conducir necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorprendente que sea. Si el lector no acepta el desenlace

7 Esta imagen me hace pensar en la figura de Apolo tal y como aparece representada en *La fragua de Vulcano* (1630) de Diego Velázquez: de pie delante de una ventana, el sol naciente se convierte, mediante un trampantojo, en la aureola del dios.

es que el cuento ha fallado» (Ribeyro, 2004e: 563–564). De esta manera, Dionisio acabará ofreciendo la espalda resignadamente a Janampa e introduciendo los brazos en el mar para extender las redes de pesca, en ese mismo mar tan amenazador al que no se había atrevido a saltar para huir del peligro que viajaba con él en la propia barca: «Dionisio hundió los brazos en el mar hasta los codos y sin apartar la mirada de la costa brumosa, dominado por una tristeza anónima que diríase no le pertenecía, quedó esperando resignadamente la hora de la puñalada» (Ribeyro, 2007c: 95).

Esa resignación la encontramos también en «Interior “L”», donde la relativización del crimen y del dolor —ligada a la pobreza y al deseo de salir de ella— resulta sorprendente para el lector por su crudeza.

«Interior “L”» es un cuento peculiar dentro del conjunto que conforman los textos recogidos en *Los gallinazos sin plumas*, y también en relación con la producción cuentística de Ribeyro en general. En primer lugar, es el único de los relatos del libro que no fue escrito en 1954, sino un año antes, en Madrid (cfr: Ribeyro, 2004d: 515)⁸; en segundo lugar, uno de los personajes clave de la narración es una mujer, algo poco frecuente en la obra del autor peruano; sin embargo, a veces son estos personajes femeninos los que determinan la acción de los protagonistas y nos ofrecen nuevas perspectivas e interesantes elementos de análisis y reflexión (Minardi, 2000: 252), como veremos en este caso.

Este relato se desarrolla en dos planos: un nivel objetivo, tal como lo denomina Minardi (1998: 112), que ocupa el presente de la narración, en el que el colchonero llega a casa, pide a su hija Paulina que le prepare un té, conversa a ratos con ella y reflexiona mirando a través del cristal roto del tragaluz; y un nivel subjetivo o psicológico, el de los recuerdos del protagonista, en el que recuerda a su esposa y su hijo fallecidos y hace un repaso de los últimos meses, desde que descubriera el embarazo de su hija, pasando por el acuerdo económico al que llega

8 El 11 de octubre de 1953, Ribeyro anota en su diario: «Carta de mi hermano y unos recortes de prensa por los que me entero de que mi cuento “Interior L” ha sido publicado en Lima, en una pequeña antología del relato peruano actual. Cinco cuentistas más figuran, de los cuales sólo conozco a Raúl Galdo y Eleodoro Vargas Vicuña. Mi hermano publicó el cuento sin esperar mi autorización y en realidad hizo bien, pues si esperaba a tenerla el cuento no habría salido. “Interior L” es la versión que escribí en Madrid de mi viejo relato “El colchonero”, que data de hace siete años» (Ribeyro, 2003: 26).

con Domingo Allende, el violador de Paulina, las comodidades con que vivió mientras disponía de este dinero, el aborto de Paulina, hasta llegar al momento en que tuvo que invertir el poco dinero que le quedaba en medicinas para su hija. Estos dos planos van entrecruzándose, y los pasajes de diálogo y rememoración se intercalan a lo largo de todo el relato. A medida que el nivel subjetivo se aproxima al objetivo, que el recuerdo va avanzando hacia el presente, el colchonero va maquinando su estrategia para poder disfrutar de otro periodo de descanso similar. El relato termina con la proposición que el propio padre hace a su hija de que vuelva a tener relaciones sexuales con Domingo y la promesa de Paulina de que se lo pensará.

Como señalaba al principio, este cuento se desarrolla fundamentalmente en la vivienda del colchonero, ese interior L del título, que según Giovanna Minardi (1998: 112) podría significar «Interior Lumpen, puesto que estamos ante una historia de verdadera miseria y degradación familiar, degradación que se efectúa en los planos biológico y moral». No obstante, podría tratarse sencillamente de la denominación de su habitación dentro de la casa de vecindad; efectivamente una dependencia interior, sin ventanas, en la que la luz natural se filtra únicamente a través del tragaluz roto del techo.

Es la observación de la pobreza de la habitación —en la que solo hay un catre destartado, un cajón que hace las veces de escritorio para Paulina, una cocina de carbón y un tragaluz al que le falta un vidrio— lo que desencadena las reflexiones del protagonista y la acción del relato: «Su mirada fue deslizándose por el techo de madera hasta descubrir un tragaluz donde faltaba un vidrio. “Sería necesario comprar uno”, pensó y súbitamente se acordó de Domingo. Se extrañó que este recuerdo no le produjera tanta indignación» (Ribeyro, 2007b: 80).

Puede considerarse entonces que el descontento de los personajes en relación con el espacio en que viven es el elemento central de la acción. El espacio doméstico es el lugar en el que suceden la mayor parte de los hechos, tanto en el plano de los recuerdos —la violación de Paulina (Ribeyro, 2007b: 81, 82), la negociación entre el colchonero, el ingeniero y Domingo Allende (Ribeyro, 2007b: 84), el aborto de Paulina (Ribeyro, 2007b: 85–86)— como en el plano de la acción —la conversación entre Padrón y su hija y la propuesta con que concluye el relato. La importancia que los personajes dan a este reducido espacio es tal que, cuando reciben el dinero de Domingo, lo primero que hacen

es tratar de mejorarlo: «Mucho dinero había sido, en efecto, ¡mucho dinero! Lo primero que hizo fue ponerle vidrios al tragaluz. Después adquirió una lámpara de kerosene. También se dieron el lujo de admitir un perrito» (Ribeyro, 2007b: 85). Sin embargo, el destino se empeña en perpetuar las condiciones de vida de los personajes de Ribeyro; en sus cuentos, las clases sociales aparecen estrictamente separadas y, aunque en momentos puntuales pueda existir un contacto entre ellas, lo cierto es que cada individuo permanece invariablemente anclado a su grupo. En esta línea, todas las mejoras del espacio doméstico se esfumarán con la misma rapidez con que se habían emprendido, «y así como el perrito desapareció sin dejar rastros —se sospechó siempre del carnicero— el cristal fue destrozado de un pelotazo. Solo quedaba el lamparín de kerosene. Y el recuerdo de aquellos días de fortuna» (Ribeyro, 2007b: 85).

Para Giovanna Minardi (1998: 115), el espacio doméstico en el que tienen lugar los acontecimientos fundamentales de la trama admite una doble lectura. Como espacio físico, se trata de un ámbito pequeño y cerrado; sin embargo, a nivel psicológico, «asume carácter simbólico porque el Interior “L” no sólo se refiere a la habitación que ocupa Padrón, sino que es su propio mundo interior». También el vidrio roto de la claraboya adquiere un valor simbólico en el relato, pues a través de él contempla Padrón el cielo y, en él, una estrella que brilla representando el dinero, la riqueza pasajera y la suerte cambiante de los personajes: «Por el hueco del vidrio seguía brillando la estrella. Entonces, también brillaba la estrella, pero sobre la mesa ahora desolada, había un alto de billetes» (Ribeyro, 2007b: 84). El colchonero, muy dado al idealismo y la ensoñación, confía en que la fortuna cambie de nuevo y se muestre favorable: «Si pudiera por lo menos pasar un tiempo así, bebiendo sin apremios su té cotidiano, escogiendo del pasado sólo lo agradable y observando por el vidrio roto el paso de las estrellas y de las horas. Y si ese tiempo pudiera repetirse... ¿era imposible acaso?» (Ribeyro, 2007b: 87). Paulina aparece entonces como el instrumento necesario para salir, aunque sea temporalmente, de la pobreza.

Podría pensarse que lo que empuja al colchonero a pedirle a su hija que vuelva a tener relaciones con Domingo es la ambición, el deseo de ser rico; pero más allá del dinero, a lo que aspira el protagonista del relato es a vivir sin preocupaciones y, sobre todo, sin trabajar. Atendiendo a la descripción que Sebastián Salazar Bondy hace de los tipos

peruanos, encontramos que el comportamiento del colchonero con su hija encaja perfectamente en el perfil del criollo, tal y como lo retrata en su ensayo *Lima la horrible*:

Aparte de lo anotado, el criollismo es más aún. Es también *viveza criolla*. Hay una palabra proscrita que expresa mejor, más gráficamente, este «valor» inscrito en la singular tabla axiológica del criollo. ¿Qué es esa viveza? Una mixtión, en principio, de inescrupulosidad y cinismo. Por eso es en la política donde se aprecia mejor el atributo. En síntesis, consiste en la flexibilidad amoral con que un hombre deja su bandería y se alinea en la contraria, y en el provecho material que saca, aunque defraude a los suyos, con el cambio. (Salazar Bondy, 1968: 27)

Julio Ramón Ribeyro, en sus *Prosas apátridas*, reflexiona sobre el carácter de las mujeres: «Ellas son leales, atentas, se admiran fácilmente, son serviciales, sacrificadas y fieles» (Ribeyro, 1975: 111). El autor refleja esta impresión en su cuento, y así vemos a Paulina dispuesta a sacrificarse por la felicidad de su padre, pues realmente a ella no parece importarle el dinero y las comodidades que la riqueza puede reportarle. Quizá en este sentido sea bastante más realista que él, que a lo largo del relato aparece constantemente sumido en sus ensoñaciones, y sepa que el dinero es finito y que el colchonero acabará por malgastarlo como hizo en la anterior ocasión. No obstante, no se niega a seguir el consejo de su padre y queda abierta la posibilidad de que acceda a sus deseos.

Como indica Giovanna Minardi (2000: 254), los personajes femeninos que aparecen en los cuentos de Ribeyro no tienen una existencia autónoma, ni desempeñan un papel protagonista, sino que son representados como objeto de deseo del hombre o, simplemente, como acompañantes de este. «Muy pocas veces ellas toman decisiones, sin embargo, a menudo su presencia determina las acciones del protagonista». Eso es lo que sucede con Paulina, que no llega a decidir ni en un sentido ni en el otro, pero es el elemento fundamental de la acción y en torno al que giran las acciones de los demás personajes.

[Ribeyro] ha preferido en su cuentística seguir una línea más sosegada, en la cual la mujer se silencia y en los casos más extremos de tiranía masculina su función consiste en articular la predisposición natural de poner en orden el desorden, de aminorar el desajuste y la casualidad de los eventos, como si ella viniera a completar el diseño trazado por el destino. [...] en su imaginario femenino la mujer adquiere un puesto importante, pero en función del mundo simbólico del hombre; ella puede dominar el espacio hogareño, pero en última instancia es el ser débil que manifiesta escasa voluntad decisoria y poca fuerza autorrepresentativa para

reaccionar a las trampas del hombre y del sistema. Cuando lo hace, textualmente dado a través del pensamiento, [...] termina en un fracaso resignado o en una incógnita y profundo vacío. (Minardi, 2000: 259)

Así pues, Paulina, en tanto que personaje femenino, tiene sus funciones limitadas al ámbito doméstico; pero es ella precisamente la única capaz de transformar el espacio en un hogar agradable, de mejorarlo, de reducir su carácter hostil. También en sus *Prosas apátridas* Ribeyro relaciona el cuidado y el orden del hogar con la presencia de la mujer:

Una mujer, cómo anima una casa. Ausente ella, las cosas languidecen. Todo se cubre de polvo y se marchita. En el florero una rama seca, la cómoda llena de pelusas, quemado el foco de la lámpara, percutida la ropa. La mujer mantiene con las cosas de la casa un comercio asiduo. Son sus cosas, posesiva ella, y las engríe y acariña. Las pone en su lugar, las pule y embellece. Depositaria de los objetos domésticos, tiene para cada cual una palabra, una pasión. Ella, sólo ella, sabe dónde están las tijeras, el hilo, la libreta que en vano buscamos. Habita las cosas y las cosas la habitan. Sensible a lo pequeño, descubre la mancha en la alfombra, la ceniza en la mesa. Nosotros, desdeñosos, distantes, adquirimos las cosas, pero luego las dejamos vivir indiferentes y las vemos perecer sin pesadumbre. (Ribeyro, 1975: 50)

Además del espacio doméstico protagonista del relato, en «Interior “L”» aparecen otros escenarios, marcados positiva o negativamente en función de que Padrón los visite con o sin dinero. Así, entre los espacios ligados a la pobreza, a la preocupación y a la fatiga del trabajo, podemos señalar la casa de vecindad de la que forma parte su vivienda —«El colchonero con su larga pértiga de membrillo sobre el hombro y el rostro recubierto de polvo y de pelusas atravesó el corredor de la casa de vecindad, limpiándose el sudor con el dorso de la mano» (Ribeyro, 2007b: 79)—; «la chingana de la esquina [donde] comió su cebiche y su plato de frejoles» antes de «pros[eguir] por la tarde su tarea» (Ribeyro, 2007b: 79); el callejón en el que se encuentra la casa de vecindad en la que residen y donde se anuncian tanto la muerte de su hijo (Ribeyro, 2007b: 80) como la violación y el embarazo de su hija —«Había pregonado a voz en cuello su desgracia por todo el callejón, confiando en que la solidaridad de los vecinos le trajera algún consuelo» (Ribeyro, 2007b: 81)—; la casa de la señora Enríquez, «vieja mujer obesa a quien cada cierto tiempo rehacía el colchón» y cuyo marido es abogado (Ribeyro, 2007b: 82); el palacio de justicia, al que tendría que acudir en caso de denunciar a Domingo Allende —«Recordaba, como una pesadilla, sus diarios va-

gares por el palacio de justicia, sus discusiones con los escribanos, sus humillaciones ante los porteros» (Ribeyro, 2007b: 83)—; la farmacia en la que tiene que comprar medicinas tras el aborto de Paulina y en la que se consumen los últimos billetes —«Los restos de su pequeño capital se fueron en remedios. Cuando por las noches el farmacéutico le envolvía los grandes paquetes de medicinas él no dejaba de inquietarse por el tamaño de la cuenta» (Ribeyro, 2007b: 86)—. Frente a estos espacios de la pobreza que le hacen plantearse «que algo de excesivo, de deplorable y de injusto había en su condición, en el tamaño de las casas, en el color del poniente» (Ribeyro, 2007b: 87), existen otros lugares en los que disfruta de momentos de ocio, lejos de las obligaciones del trabajo y de las preocupaciones de la pobreza. El dinero no solo le permite alejarse de sus quehaceres cotidianos, sino que hace su existencia mucho más interesante:

Su vida se plagó de anécdotas, se hizo amable y llevadera.

—¡Maestro Padrón! —le gritaba el gasfitero todas las tardes—. ¿Nos vamos a tomar nuestro caldito? —y juntos se iban a la chingana de don Eduardo.

—¡Maestro Padrón! ¿Conoce usted el hipódromo? —recordaba un vasto escenario verde lleno de chinos, de boletos rotos y naturalmente de caballos. Recordaba, también, que perdió dinero.

—¡Maestro Padrón! ¿Ha ido usted a la feria?... (Ribeyro, 2007b: 85)

En estos lugares —la taberna, el hipódromo, la feria— pasa el tiempo de ocio y malgasta el dinero sin preocuparse por nada:

Entonces no pensaba en el futuro. Cuando el gasfitero le dijo: «¡Maestro Padrón! ¿Damos una vuelta por la Victoria?», él aceptó sin considerar que Paulina tenía ocho meses de embarazo y que podía dar a luz de un momento a otro. Al regresar a las tres de la mañana, abrazado del gasfitero, encontró su habitación llena de gente: Paulina había abortado. (Ribeyro, 2007b: 85)

El colchonero vuelve a visitar todos estos espacios en su recuerdo y trata de encontrar un medio para revivir esas experiencias. En «Interior “L”» la acción es prácticamente inexistente y, sin embargo, el simple planteamiento de la propuesta final resulta demoledor para el lector.

[Ribeyro] usaba un tono sereno y discreto para comunicar dramas y tragedias a veces realmente horribles. Desde el comienzo, Ribeyro demostró que sabía narrar justamente a través de esos pasajes de la vida humana en los que no ocurre nada, en los que parece que la existencia se estanca y pudre en la inmovilidad. Y bajo

estas aguas muertas, una revelación todavía más importante: el mundo de las relaciones sociales visto como un mundo intransitivo, elocuente pero incomunicado, formalizado, vacío de significación. Una sociedad enmascarada que finge hermosos sentimientos, que se tiende la trampa de su propia comedia y convierte la verdad en un lujo innecesario para su conciencia. Lo que hace Ribeyro es algo a la vez muy hondo y muy simple: levanta una punta de esas máscaras y verifica que los rostros están muertos, cada uno instalado en su correspondiente nido social. Las clases están allí para quedarse: no podemos sino trepar o caer por la pirámide. Por la vía del cinismo arrollador o de la derrota pertinaz, siempre llegamos al mismo resultado: la degradación del diálogo humano en todas las escalas. (Oviedo, 1975: 11–12)

El propio Ribeyro define sus cuentos como «la historia psicológica de una decisión humana»; en el caso de «Interior “L”», se trata de «la decisión del colchonero de prostituir a su hija».

¿Cuáles son los móviles, para mí, de una decisión humana? La respuesta está en los cuentos mismos y para cada caso es diferente. La ambición, los celos, la soledad, el temor, la dignidad amenazada, etc., se combinan o actúan aisladamente sobre cada personaje. (Ribeyro, 2003: 47)

Si en «Interior “L”» existían ciertos espacios con connotaciones positivas, en «Los gallinazos sin plumas» estos desaparecerán por completo. Quizá sea «Los gallinazos sin plumas» el relato que mejor ejemplifica esa «narrativa que habla de barriadas infrahumanas, que se llena de basura física y moral, que usa ciertas palabras, que acusa a ciertas clases [...]», tal y como describe José Miguel Oviedo (1975: 10–11) la obra de Ribeyro.

Como ya he indicado anteriormente, «Los gallinazos sin plumas» es el cuento que abre el volumen y el más extenso de los tres analizados en esta ocasión. En él, Ribeyro narra la existencia de dos niños, Efraín y Enrique, en la más absoluta pobreza y sometidos a las iras de su abuelo, el viejo don Santos, que les obliga a rebuscar en la basura comida para Pascual, un cerdo «convertido en una especie de monstruo insaciable» (Ribeyro, 2007a: 69)⁹.

9 En la película *Caidos del cielo* (1990), de Francisco Lombardi, se entrecruzan tres historias, una de las cuales está basada, precisamente, en el cuento de Julio Ramón Ribeyro «Los gallinazos sin plumas». Las diferencias con el cuento son notables, sobre todo en lo que se refiere a los personajes, aunque la línea argumental sigue siendo la misma en lo esencial.

El cuento comienza precisamente con una personificación de la ciudad, indicio de la relevancia que adquiere el espacio en la narrativa de Ribeyro:

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora 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 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 a una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas. (Ribeyro, 2007a: 67)

En esta presentación de la urbe, «el espacio de la descripción es sustituido por la composición difuminada de un paisaje fantasmal» (Valero Juan, 2003: 33). Fantasmagóricos son también los personajes que se mueven por la ciudad a estas horas: se trata de personajes ambiguos, que no pertenecen a ese espacio de la ciudad ni a una clase determinada, que se mueven en el silencio de la madrugada, arrastrándose penosamente, envueltos en su melancolía, realizando un paseo siniestro o que aparecen y desaparecen respondiendo a una especie de misteriosa consigna; «secreciones del alba» (Ribeyro, 2007a: 76), como más adelante los denominará la voz narrativa.

Aunque el propio Ribeyro, en el prólogo a *Los gallinazos sin plumas*, asegura que es raro encontrar en sus cuentos referencias directas que permitan identificar el espacio de la acción con lugares concretos de Lima —«He preferido en todo momento, sugerir el ambiente, en lugar de detallarlo, mantener cierto grado de imprecisión. Tengo una particular aversión por los datos topográficos demasiado concretos, por la manía de localización excesiva» (Ribeyro, 2004d: 516)—, aquí sí que nos ofrece una referencia que permite ubicar estas primeras líneas del cuento en la Avenida José Pardo, en el distrito de Miraflores. «Cuando hablo de Surco, de Surquillo o del Mercado Mayorista, no lo hago por un prurito de precisión, sino porque esos lugares se prestan mejor a las exigencias psicológicas del relato» (Ribeyro, 2004d: 516). Precisamente por esto, sabemos que los protagonistas no pertenecen a ese mundo. Han

salido de su corralón en la periferia de Lima para dirigirse a los barrios ricos, donde podrán encontrar con mayor probabilidad comida entre la basura. Por eso mismo, serán expulsados de allí y, cuando salga el sol, no quedará rastro de ellos en Miraflores:

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. (Ribeyro, 2007a: 69)

Estos personajes marginales, entre los que se encuentran Efraín y Enrique, solo pueden salir del espacio social que les ha sido asignado en esas horas fantasmagóricas en las que no van a ser vistos por los habitantes de Miraflores. Si son descubiertos, serán rápidamente expulsados de ese ámbito al que no pertenecen:

No conviene demorarse mucho porque el enemigo siempre está al acecho. A veces son sorprendidos por las sirvientas y tienen que huir dejando regado su botín. Pero, con más frecuencia, es el carro de la Baja Policía el que aparece y entonces la jornada está perdida. (Ribeyro, 2007a: 69)

Y aunque no sean bien recibidos en los barrios burgueses, esa «atmósfera de irrealidad», tal y como es retratada por Ribeyro, «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» (Valero Juan, 2003: 35). Efectivamente, la casa, el corralón en el que Efraín y Enrique conviven con su abuelo, lejos de ser un hogar, aparece marcado por la pobreza, el hambre y los castigos físicos que don Santos impone a los niños:

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. Lo sorprendente era, sin embargo, que esta vez reinaba en el corralón una calma cargada de malos presagios, como si toda la violencia estuviera en equilibrio, a punto de desplomarse. (Ribeyro, 2007a: 76)

El malestar que nos causa la suerte de los protagonistas es más intenso por el hecho de que son niños inocentes en manos de un adulto que los

explota y maltrata. En sus *Prosas apátridas*, Julio Ramón Ribeyro reflexiona sobre lo fundamental que resulta ofrecer un hogar a los niños:

Es necesario dotar a todo niño de una casa. Un lugar que, aún perdido, pueda más tarde servirle de refugio y recorrer con la imaginación buscando su alcoba, sus juegos, sus fantasmas. Una casa: ya sé que se deja, se destruye, se pierde, se vende, se abandona. Pero al niño hay que dársela porque no olvidará nada de ella, nada será desperdicio, su memoria conservará el color de sus muros, el aire de sus ventanas, las manchas del cielo raso y hasta «la figura escondida en las venas del mármol de la chimenea». Todo para él será atesoramiento. Más tarde no importa. Uno se acostumbra a ser transeúnte y la casa se convierte en posada. Pero para el niño la casa es su mundo, el mundo. Niño extranjero, sin casa, en casas de paso, de paseo, de pasaje, de pasajero, que no dejarán en él más que imágenes evanescentes de muebles innobles y muros insensatos. ¿Dónde buscará su niñez en medio de tanto trajín y tanto extravío? La casa, en cambio, la verdadera, es el lugar donde uno transcurre y se transforma, es el marco de la tentación, del ensueño, de la fantasía, de la depredación, del hallazgo, del deslumbramiento. Lo que seremos está allí, en su configuración y sus objetos. Nada en el mundo abierto y andarán podrá remplazar al espacio cerrado de nuestra infancia, donde algo ocurrió que nos hizo diferentes y que aún perdura y que podemos rescatar cuando recordamos aquel lugar de nuestra casa. (Ribeyro, 1975: 79–80)

Confrontándola con este fragmento, resulta aún más violenta y llamativa la situación de Efraín y Enrique, que no son más que la encarnación de los cientos de niños que malviven en barrios pobres en las afueras de la capital. Al leer «Los gallinazos sin plumas», no podemos dejar de pensar en «las hacinadas chabolas que forman las inmensas barriadas limeñas o “cinturones de miseria”» que invaden la literatura peruana de los cincuenta (Valero Juan, 2003: 19)¹⁰.

Junto con los barrios ricos y el corralón, un tercer espacio se destaca en la trama del cuento; se trata del muladar al que don Santos envía a sus nietos en busca de basura para alimentar al cada vez más voraz cerdo: «Los obligaba a levantarse más temprano, a invadir los terrenos ajenos en busca de más desperdicios. Por último los forzó a que se dirigieran hasta el muladar que estaba al borde del mar» (Ribeyro, 2007a: 69). La aproximación al basurero se hace de manera progresiva, mediante la descripción del narrador heterodiegético combinada con las percepciones de los niños: la primera impresión es visual, un panorama impresionante, una inmensa montaña de basura humeante que desciende

10 Sobre la formación de estas barriadas, *vid.* Salazar Bondy (1968: 81–82) y Valero Juan (2003: 19).

hasta el mar; la segunda, olfativa, desagradable y penetrante, y la tercera, táctil: los pies y las manos hundiéndose entre los desechos. En el paisaje resuenan los aullidos de los perros y los gritos de los niños, e incluso podemos imaginar los graznidos de las aves carroñeras y el eco de los guijarros que ruedan pendiente abajo. Así, apelando a todos nuestros sentidos, Ribeyro nos sumerge en el muladar:

Un domingo, Efraín y Enrique llegaron al barranco. Los carros de la Baja Policía, siguiendo una huella de tierra, descargaban la basura sobre una pendiente de piedras. Visto desde el malecón, el muladar formaba una especie de acantilado oscuro y humeante, donde los gallinazos y los perros se desplazaban como hormigas. Desde lejos los muchachos arrojaron piedras para espantar a sus enemigos. Un perro se retiró aullando. Cuando estuvieron cerca sintieron un olor nauseabundo que penetró hasta sus pulmones. Los pies se les hundían en un alto de plumas, de excrementos, de materias descompuestas o quemadas. Enterrando las manos comenzaron la exploración. A veces, bajo un periódico amarillento, descubrían una carroña devorada a medias. En los acantilados próximos los gallinazos espiaban impacientes y algunos se acercaban saltando de piedra en piedra, como si quisieran acorralarlos. Efraín gritaba para intimidarlos y sus gritos resonaban en el desfiladero y hacían desprenderse guijarros que rodaban hasta el mar. (Ribeyro, 2007a: 70)

Es tal el éxito en su empresa de buscar alimento para Pascual, que don Santos decide enviar a sus nietos al basurero dos veces por semana:

Desde entonces, los miércoles y los domingos, Efraín y Enrique hacían el trote hasta el muladar. Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad. (Ribeyro, 2007a: 70)

Pero un basurero no es un sitio seguro, y mucho menos para unos niños pobres que andan descalzos entre los residuos, de manera que «al regresar de una de esas excursiones [...] Efraín sintió un dolor en la planta del pie. Un vidrio le había causado una pequeña herida» (Ribeyro, 2007a: 70). La herida se infecta rápidamente y obliga al pequeño a permanecer en cama, mientras que su hermano Enrique continúa acudiendo diariamente al muladar. Pero no es solo carroña y miseria lo que encuentran los niños en sus paseos; tras una de sus incursiones en el basurero, Enrique regresa con un nuevo amigo: «un perro escuálido y medio sarnoso» (Ribeyro, 2007a: 71) al que bautiza con el nombre de Pedro.

Mientras que el perro se muestra sensible a los padecimientos de los niños y temeroso del abuelo —«Pedro le tenía miedo y cada vez que lo veía se acurrucaba y quedaba inmóvil como una piedra» (Ribeyro, 2007a: 73)—, se produce una animalización de los humanos: «Esa misma noche salió la luna llena. Ambos nietos se inquietaron, porque en esa época el abuelo se ponía intratable. Desde el atardecer lo vieron rondando por el corralón, hablando solo, dando de varillazos al emparrado» (Ribeyro, 2007a: 73). Esta escena nos hace pensar en una fiera enjaulada, en un lobo sometido al influjo de la luna llena: «La última noche de luna llena nadie pudo dormir. [...] Cuando el cielo comenzó a destañarse sobre las lomas abrió la boca, mantuvo su oscura oquedad vuelta hacia sus nietos y lanzó un rugido» (Ribeyro, 2007a: 75).

La falta de humanidad del abuelo es percibida por los niños enfermos, que no pueden salir en busca de comida para Pascual y, por ello, don Santos les niega el alimento: «Efraín ya no tenía fuerzas ni para quejarse. Solamente Enrique sentía crecer en su corazón un miedo extraño y al mirar los ojos del abuelo creía desconocerlos, como si ellos hubieran perdido su expresión humana» (Ribeyro, 2007a: 74–75). La deshumanización del abuelo llega a su punto culminante cuando decide arrojar al perro al chiquero para que sea devorado por el cerdo. En ese momento, don Santos pierde incluso los rasgos animales: «El abuelo, parado al borde del chiquero, miraba hacia el fondo. Parecía un árbol creciendo desde su pierna de palo. Enrique hizo ruido pero el abuelo no se movió» (Ribeyro, 2007a: 76).

En este sentido, es significativo el recurso a los gallinazos sin plumas. La identificación de los niños con los gallinazos, como explica Eva M. Valero Juan (2003: 34), es empleada por Ribeyro «como mecanismo simbólico para sugerir ese proceso de animalización de los personajes que preside la trama del relato, [y] constituye a su vez el lazo que permite conectar la historia narrada con el referente espacial no descrito». Efectivamente, el gallinazo forma parte de la imagen arquetípica de Lima. Si acudimos una vez más a *Lima la horrible*, podemos leer la descripción que hace de la ciudad Ernest Grandidier, un viajero francés del siglo XIX, y que Sebastián Salazar Bondy (1968: 80–81) reproduce en su ensayo: «Creeríase contemplar una ciudad en ruinas que acaba de ser destruida por una gran catástrofe. Esas casas bajas con techos chatos 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».

Efraín y Enrique pasan enseguida a formar parte de «la extraña fauna» del muladar (Ribeyro, 2007a: 70); los gallinazos picotean a su lado sin asustarse y, en una de las últimas salidas de Enrique, casi asistimos a su transformación en ave¹¹: «[Enrique] se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana. En el camino comió yerbas, estuvo a punto de masticar la tierra. Todo lo veía a través de una niebla mágica. La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro. En el muladar se sintió un gallinazo más entre los gallinazos» (Ribeyro, 2007a: 76). Pero Efraín y Enrique no son los únicos; de todas las barriadas pobres, como una bandada de aves carroñeras, llegan los gallinazos sin plumas a rebuscar entre la basura de los ricos:

Efraín y Enrique se demoran en el camino, trepándose a los árboles para arrancar moras o recogiendo piedras [...]. Siendo aún la hora celeste llegan a su dominio, una larga calle ornada de casas elegantes que desemboca en el malecón.

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 muladares. Hasta los perros han adquirido sus hábitos, sus itinerarios, sabiamente aleccionados por la miseria. (Ribeyro, 2007a: 68)

En tanto que los humanos se animalizan, los animales cobran rasgos propios de los hombres: «Pascual lanzaba verdaderos rugidos. Enrique había oído decir que los cerdos, cuando tenían hambre, se volvían locos como los hombres» (Ribeyro, 2007a: 75).

Finalmente, el abuelo acabará devorado por el cerdo —no podía ser de otro modo— al caer al chiquero tras forcejear con su nieto Enrique y perder el equilibrio. Aunque la ausencia del abuelo podría suponer un alivio para los niños, lo cierto es que quedan abandonados en una ciudad que —aunque antes se presentaba ante ellos como el espacio de la aventura— les resulta completamente hostil.

11 Sobre el tópico de la metamorfosis en pájaro en la literatura hispánica, *vid.* Pedrosa (2017: 144–164).

En *Prosas apátridas*, se hace patente que una de las principales preocupaciones de Julio Ramón Ribeyro es el paso de la infancia al mundo adulto:

El mundo no está hecho para los niños. Por ello su contacto con él es siempre doloroso, muchas veces catastrófico. Si coge un cuchillo se corta, si sube a una silla se cae, si sale a la calle lo arrolla un automóvil. Es curioso que en tantos miles de años de civilización no se haya hecho prácticamente nada para aliviar o solucionar este conflicto. Se han inventado los juguetes, es cierto, que es un mundo miniaturizado, al uso y medida de los niños. Pero éstos se aburren de sus juguetes y, por imitación, quieren constantemente disponer de las cosas de los adultos. Con qué decisión y espontaneidad se precipitan hacia su adultez, qué obstinación la suya en mimar a sus mayores. Y a costa del dolor, aprenden. Su condición para progresar es justamente estar en contacto permanente con el mundo adulto, con lo grande, lo pesado, lo desconocido, lo hiriente. Sería lo ideal, claro, que vivieran en un mundo aparte, acolchado, sin cuchillos que cortan ni puertas que chancan los dedos, entre niños. Pero entonces no evolucionarían. Los niños no aprenden nada de los niños. (Ribeyro, 1975: 88)

Al final de este cuento asistimos precisamente a esa dolorosa transición, cuando acaba la hora celeste y la ciudad vuelve a personificarse, aunque con un aspecto terriblemente amenazador en esta ocasión:

Enrique cogió a su hermano con ambas manos y lo estrechó contra su pecho. Abrazados hasta formar una sola persona cruzaron lentamente el corralón. Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula. (Ribeyro, 2007a: 78)

Como señala Eva M. Valero Juan (2003: 35), «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».

Los personajes de «Los gallinazos sin plumas» sufren un completo desarraigo, no pertenecen a ninguno de los espacios de la ciudad que recorren: ni a los barrios ricos del distrito de Miraflores, donde no son bien recibidos; ni al vertedero, que resulta un lugar peligroso; ni siquiera a las barriadas de chabolas, pues en su propia casa sufren las humillaciones y los malos tratos a los que les somete su abuelo. Efraín y Enrique pertenecen a ese grupo de «habitantes silenciados o “mudos”

que renovaron el paisaje humano de la ciudad» (Valero Juan, 2003: 19) y que tanto atraían a Julio Ramón Ribeyro.

En este trabajo me he centrado únicamente en tres cuentos de Julio Ramón Ribeyro, por lo que no es posible extrapolar las conclusiones al conjunto de su obra que, por otra parte, es considerablemente amplia y variada. No obstante, los rasgos más hostiles del entorno en que se mueven los personajes sí que son compartidos por la mayor parte de los relatos ambientados en Lima y que tienen como protagonistas a miembros de las clases más bajas y excluidas de la sociedad. Son los cuentos que Julio Ortega (1985: 128) clasifica como «narrativa urbana».

Junto con los tres cuentos analizados, «Los gallinazos sin plumas», «Interior “L”» y «Mar afuera», podrían señalarse otros ejemplos en los que el espacio resulta hostil para los personajes, como «Al pie del acantilado», en el que la precariedad de la vivienda y el desarraigo también son temas centrales; o «Las botellas y los hombres» y «Alienación (cuento edificante de breve colofón)», donde la ciudad representa el deseo frustrado de ascenso social. En otros cuentos, sin embargo, el paisaje adquiere una importante carga simbólica que ha de ser desvelada, como en «Silvio en El Rosedal»; o se presenta como un espacio por descubrir, como en «*Terra incognita*» o «Por las azoteas». En otras ocasiones, la ciudad sirve como lugar de encuentro —fugaz, eso sí— de las distintas clases sociales, como en «Una medalla para Virginia» o «Un domingo cualquiera». También puede convertirse en una trampa que se cobra víctimas como los protagonistas de «La juventud en la otra ribera» o «Doblaje»¹².

En cualquier caso, el entorno en que se desarrolla la acción tiene un papel fundamental en la narrativa de Ribeyro y, en muchas ocasiones, determina la evolución de los personajes. En los tres cuentos estudiados, se puede observar cómo el espacio —ya sea natural o urbano— resulta hostil para los protagonistas y es sinónimo de muerte, pobreza y enfermedad. La imposibilidad de ascender socialmente es uno de los rasgos propios de los personajes del escritor peruano, que quedan recluidos en el espacio al que pertenecen, sin poder escapar a su destino. Es cierto que existen espacios valorados positivamente —como el hipódromo o la feria de «Interior “L”» y «la hora celeste» de «Los gallinazos sin

12 Estos dos últimos relatos pertenecen a la temática de la «aventura tardía» (Ortega, 1985: 139), una de las preferidas por Ribeyro, y ambos se desarrollan lejos de Perú: el primero, en París y el segundo, en Londres y Sidney.

plumas»—, pero los personajes no permanecerán allí durante mucho tiempo, pues no pertenecen a esos lugares.

Por último, cabe señalar que, aunque los escenarios en la narrativa de Ribeyro aparecen sugeridos más que claramente descritos y localizados, adquieren una presencia determinante en las vidas de sus personajes.

Bibliografía

- AYÉN, Xavi (2014): *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA.
- BELLINI, Giuseppe (1985): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (1998): «El arte genuino de Ribeyro», en Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, pp. 11–15. Madrid: Alfaguara.
- ESTEBAN, Ángel (2007): «Introducción», en Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos (Antología)*, pp. 9–62. Madrid: Austral.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2012): «El entorno peruano del joven Vargas Llosa», en Cristóbal Macías Villalobos y Guadalupe Fernández Ariza (eds.), *El silencio y la palabra. Estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa*, pp. 15–30. Málaga: Cátedra Mario Vargas Llosa / Universidad de Málaga.
- MINARDI, Giovanna (1998): «Julio Ramón Ribeyro: el juego de la narración», en Aengus M. Ward et al. (eds.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham, 21–26 de agosto de 1995*, vol. VII, pp. 110–118. Birmingham: Universidad de Birmingham.
- MINARDI, Giovanna (2000): «La mujer en el imaginario femenino de Julio Ramón Ribeyro», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6–11 de julio de 1998*, vol. III, pp. 251–259. Madrid: Castalia.
- ORTEGA, Julio (1985): «Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 417, pp. 128–145.

- ORTEGA, Julio (1995): «El nuevo cuento hispanoamericano», en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*, pp. 573–585. Madrid: Castalia.
- OVIEDO, José Miguel (1975): «Ribeyro, o el escepticismo como una de las Bellas Artes», en Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, pp. 7–25. Barcelona: Tusquets.
- PEDROSA, José Manuel (2017): «“Quisiera ser zopilote para volar...”:
Ícaros encadenados en el subsuelo de Comala», en Pedro Ángel Palou y Francisco Ramírez Santacruz (eds.), *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (En el centenario de su autor)*, pp. 137–169. Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana-Vervuert.
- PUPO-WALKER, Enrique (1995): «Prólogo: El cuento hispanoamericano», en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*, pp. 11–53. Madrid: Castalia.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1975): *Prosas apátridas*. Barcelona: Tusquets.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1994): «Sólo para fumadores», en *Antología personal*, pp. 11–39. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIBEYRO, Julio Ramón (2003): *La tentación del fracaso: diario personal (1950–1978)*. Prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa. Barcelona: Seix Barral.
- RIBEYRO, Julio Ramón (2004a): *Cuentos y ensayos*. Presentación, selección y cronología de Víctor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RIBEYRO, Julio Ramón (2004b): «Para un autorretrato al estilo del siglo XVII», en *Cuentos y ensayos*, pp. 507–508. Presentación, selección y cronología de Víctor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RIBEYRO, Julio Ramón (2004c): «Lima, ciudad sin novela», en *Cuentos y ensayos*, pp. 509–514. Presentación, selección y cronología de Víctor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RIBEYRO, Julio Ramón (2004d): «Prólogo a *Los gallinazos sin plumas*», en *Cuentos y ensayos*, pp. 515–519. Presentación, selección y cronología de Víctor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RIBEYRO, Julio Ramón (2004e): «Prólogo a *La palabra del mudo*», en *Cuentos y ensayos*, pp. 561–564. Presentación, selección y cronología de Víctor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- RIBEYRO, Julio Ramón (2007a): «Los gallinazos sin plumas», en *Cuentos (Antología)*, pp. 67–78. Madrid: Austral.
- RIBEYRO, Julio Ramón (2007b): «Interior “L”», en *Cuentos (Antología)*, pp. 79–87. Madrid: Austral.
- RIBEYRO, Julio Ramón (2007c): «Mar afuera», en *Cuentos (Antología)*, pp. 88–95. Madrid: Austral.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1968): *Lima la horrible*. México: Ediciones Era.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros (2007): «Julio Ramón Ribeyro». *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 688, pp. 180–181.
- VALERO JUAN, Eva M. (2003): *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- VICH, Víctor (2004): «Julio Ramón Ribeyro o el desencanto que denuncia», en Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos y ensayos*, pp. 9–13. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.