

# LA CIUDAD EN LA OBRA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

Eva M<sup>a</sup> Valero Juan

**MG**  
MONOGRAFÍAS

**PUBLICACIONES**  
Universidad de Alicante







LA CIUDAD EN LA OBRA  
DE JULIO RAMÓN RIBEYRO



Eva M<sup>a</sup> 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. eBook: 978-84-9717-108-3  
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 Atáúlfo*



*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
<i>La otra ribera: un escritor entre dos mundos</i> .....	13
<i>Ribeyro y la literatura peruana: la tradición de “una Lima que se va”</i> .	17
<i>“La ciudad es un estado de ánimo”</i> .....	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
<i>El movimiento ascendente hacia el vacío</i> .....	93
<i>El movimiento descendente: una denuncia</i> .....	101
<i>El ocaso del limeño de ayer</i> .....	108
La vida a la deriva o el paraíso de la mediocridad .....	122
Una imagen peruana del <i>flâneur</i> 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
<i>En la periferia urbana</i> .....	217
<i>Por las azoteas</i> .....	218
<i>En el mar: el embrujo de las aguas</i> .....	222
La ciudad donde yace el corazón. Primera respuesta .....	231
Soñadores de refugios. Una perspectiva urbana .....	237
<i>Desde la ciudad, un viaje hacia el ideal. Segunda respuesta</i> .	240
<i>El viaje hacia un mundo paralelo. Tercera respuesta</i> .....	250
<i>Por los senderos del arte: la alegoría del mundo como escritura y su redención en el lenguaje de lo infinito (la música)</i> ...	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”<sup>1</sup>: “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”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> “... 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.

<sup>2</sup> 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 depuraba 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”<sup>3</sup>. 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”<sup>4</sup>. 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

<sup>3</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Dichos de Luder*, Lima, Jaime Campodónico, 1992, pág. 12.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 43.

se convierten en remembranzas”<sup>5</sup>. 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 niveló* (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 *anclado 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 alejados de la frustración y el fracaso, su actitud ante el mundo, de franco-tirador 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*<sup>6</sup>. Por

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 36.

<sup>6</sup> *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*<sup>7</sup>. 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<sup>8</sup>.

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-

---

<sup>7</sup> En la bibliografía detallamos los años de edición de *La palabra del mudo*.

<sup>8</sup> 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”<sup>9</sup>, 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)<sup>10</sup> imprime su sello trágico a la abolición del pasado idílico. Así, el discurso gestado en las obras de José Gálvez, Ventura García Calderón o

---

<sup>9</sup> Julio Ramón Ribeyro, “Gracias, viejo socarrón”, en su *Antología Personal*, México, F.C.E., 1992, pág. 128.

<sup>10</sup> 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 vals 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; memorias 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”<sup>11</sup>.

Este proceso, percibido desde el punto de vista personal de la decadencia familiar, es recreado por Ribeyro en “Ancestros”<sup>12</sup> –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.)”<sup>13</sup>. Pero en cualquier caso, el sentimiento de la decadencia

<sup>11</sup> Alfredo Bryce Echenique, “El arte genuino de Ribeyro”, prólogo a Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos (1952-1994)*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 13.

<sup>12</sup> Publicado en Julio Ramón Ribeyro, *Antología personal*, ed. cit.

<sup>13</sup> *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 epígono 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: “inertado 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”)<sup>14</sup>

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”)<sup>15</sup>

Sin duda, en Ribeyro la percepción nostálgica del pasado limeño —el “*hortus clausum* virreinal”<sup>16</sup>— 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).

<sup>14</sup> Ricardo Palma, *Tradiciones Peruanas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1893, Tomo I, pág. 387.

<sup>15</sup> 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*.

<sup>16</sup> Julio Ramón Ribeyro, “El marqués y los gavilanes”, en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 467.

ca a la marginación social<sup>17</sup>. 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”<sup>18</sup>. 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 ventruado y polvoriento”<sup>19</sup>. 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

<sup>17</sup> Véase Efraín Kristal, “Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIV, n° 27, Lima, 1<sup>er</sup> semestre de 1988, pág. 68.

<sup>18</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel*, Barcelona, Tusquets, 1982, pág. 12.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 15.

colocar la primera piedra”<sup>20</sup>. 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<sup>21</sup>. 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 recorreremos 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<sup>22</sup>, quien “sacando a la luz la parte de alma humana oculta en los paisajes [...] reveló el corazón triste y a menudo trá-

---

<sup>20</sup> 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]

<sup>21</sup> “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 psicológicos”. 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.

<sup>22</sup> Sobre las relaciones con Baudelaire, véase el apartado “Una imagen peruana del *flâneur* baudeleriano”.

gico de la ciudad moderna”<sup>23</sup>. 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...<sup>24</sup>. 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<sup>25</sup>.

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

---

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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*<sup>26</sup>. 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<sup>27</sup>.

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”<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup>. 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

---

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Fragmento de una carta a Wolfgang A. Luchting, publicada en *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, *ibidem*, pág. 195.

<sup>28</sup> C. Lévano, “Ribeyro: la realidad del mundo”, *Caretas*, n° 485, Lima, 1973. Reprod. en Isolina Rodríguez Conde, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pág. 301.

<sup>29</sup> 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<sup>30</sup>.

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”<sup>31</sup>. Para la ejecución de la peculiar partitura ribeyriana, partimos de esa tonalidad sustancial 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-

---

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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”<sup>32</sup> 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, advirtiéndolo como lo

---

<sup>32</sup> 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<sup>1</sup>.

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.

---

<sup>1</sup> 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”<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup>, 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”<sup>5</sup>.

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

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, (1972), Aurora Bernárdez (trad.), Madrid, Siruela, 1998 (6ª ed.), pág. 53.

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, *Discusión*, en *Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 1997, pág. 229.

poder de expresar más de lo aparente”<sup>6</sup>. 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”<sup>7</sup>; 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”<sup>8</sup>.

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”<sup>9</sup>; 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 geoméricamente 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”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso, III. Diario Personal, 1975-1978*, Lima, Jaime Campodónico, 1995, pág. 133.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> *La tentación del fracaso II. Diario personal 1960-1974*, Lima, Jaime Campodónico, 1993, pág. 203.

<sup>9</sup> Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso III...*, ed. cit., pág. 92.

<sup>10</sup> *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*<sup>11</sup>.

Quizás uno de los cuentos que mejor ejemplifica este aspecto sea “Los gallinazos sin plumas”<sup>12</sup> (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)<sup>13</sup>. 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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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”<sup>14</sup>.

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<sup>15</sup> 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”<sup>16</sup>. 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<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Isolina Rodríguez Conde, *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pág. 8.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Cit. en Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, México, Era, 1968, págs. 80-81.

<sup>17</sup> 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”<sup>18</sup>. 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”:

Quando 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:

Quando 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<sup>19</sup>,

---

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)

<sup>18</sup> “Una hora con Julio Ramón Ribeyro”, entrevista con Giovanna Minardi, en Jorge Coaguila, *op. cit.*, pág. 213.

<sup>19</sup> 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<sup>20</sup>.

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”<sup>21</sup>. 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”<sup>22</sup>. 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

<sup>20</sup> Cit. en Jesús Rodero, *ibidem*.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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”<sup>23</sup>. 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 Roderio, 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

---

<sup>23</sup> *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<sup>24</sup>.

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...<sup>25</sup>.

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”<sup>26</sup>; 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-

<sup>24</sup> Mario Castro Arenas, *De Palma a Vallejo*, Lima, Populibros Peruanos, s.f., pág. 98.

<sup>25</sup> Declaraciones de Julio Ramón Ribeyro publicadas en Wolfgang A. Luchting, “Discusión de la narración peruana”, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt, Veruert, 1988, pág. 360.

<sup>26</sup> 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”<sup>27</sup> 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<sup>28</sup>. En las siguientes palabras de Victor Hugo “los gallinazos sin plumas” de Ribeyro encuentran una perfecta ubicación<sup>29</sup>: “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”<sup>30</sup>.

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”<sup>31</sup>. 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 arcadía utópica. Y en esa contraposición insiste en la pintura del mundo de las barriadas, del que vemos emerger de nuevo a “los gallina-

---

<sup>27</sup> Victor Hugo, *Los Miserables*, vol. I, Madrid, El Mundo Unidad Editorial, 1999, pág. 534.

<sup>28</sup> Véase el apartado titulado “Una imagen peruana del *flâneur* baudeleriano”.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> Victor Hugo, *Los Miserables*, ed. cit., pág. 534.

<sup>31</sup> 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<sup>32</sup>.

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<sup>33</sup>.

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

<sup>32</sup> José María Arguedas, *op. cit.*, págs. 98 y 107.

<sup>33</sup> 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*<sup>34</sup> (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<sup>35</sup>. “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

---

<sup>34</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>35</sup> 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<sup>36</sup>–, 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 psicológicos 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<sup>37</sup>.

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<sup>38</sup>.

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

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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 neorealismo 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 higuera” 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 higuera. 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<sup>39</sup>.

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”<sup>40</sup>. 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”<sup>41</sup> como en la exigencia de un diálogo con

<sup>39</sup> Peter Selz, *La pintura expresionista alemana* (1957), Madrid, Alianza, 1989, pág. 21.

<sup>40</sup> *Ibidem*, págs. 13-14.

<sup>41</sup> *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<sup>42</sup>.

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”<sup>43</sup>. 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.

---

<sup>42</sup> Julio Ramón Ribeyro, “Epílogo a ‘Pasos a desnivel’”, en *La caza sutil*, ed. cit., pág. 60.

<sup>43</sup> 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 ciudad 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<sup>44</sup>. 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 Peñaflores 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)<sup>45</sup>. 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

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> El subrayado es nuestro.

marfil”, la *terra incognita* ha adquirido un nuevo significado: se ha convertido en metáfora de la vida del doctor Peñaflores, quien al final del relato se descubre a sí mismo la incógnita de su imagen oculta<sup>46</sup>.

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 plazuelas abandonadas, en una que otra iglesia y en la veintena de casonas principescas, donde viejas familias languidecían entre pergaminos y amarillentos daguerrotipos. (pág. 169)<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> 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)<sup>48</sup>

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, realizándose 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-

---

<sup>48</sup> El subrayado es nuestro.

nes. Se avecinaba tal vez una época terrible en la cual tener un rosal sería un delito<sup>49</sup>.

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 espíamos 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*<sup>50</sup>. Del mismo modo, el protagonista ribeyriano de este relato transmite, con un tono nostálgico<sup>51</sup> 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.

---

<sup>49</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, Barcelona, Tusquets, 1994, págs. 67 y 71.

<sup>50</sup> Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Madrid, El Mundo Editorial, 1999, pág. 371.

<sup>51</sup> “La mirada nostálgica deviene mecanismo defensivo ante una realidad (urbana pero, sobre todo personal) cada vez más degradada”. M<sup>a</sup> 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*<sup>52</sup>. 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

---

<sup>52</sup> 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<sup>53</sup>.

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 M<sup>a</sup> 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”<sup>54</sup>.

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:

---

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

<sup>54</sup> 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)<sup>55</sup>

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)<sup>56</sup>

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)<sup>57</sup>, 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

---

<sup>55</sup> 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.

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> 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*<sup>58</sup>:

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<sup>59</sup>.

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)

---

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> *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, irrupimos en ese mundo misterioso, perdido, volvemos a gustar las sensaciones concomitantes: olores, ruidos, combinaciones de luz y de sombras, sentimientos, etc.<sup>60</sup>

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:

---

<sup>60</sup> *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 leguista 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<sup>61</sup>.

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<sup>62</sup>.

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)<sup>63</sup>. 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

---

<sup>61</sup> Jorge Coaguila, *Ribeyro. La palabra inmortal* (entrevistas), ed. cit., pág. 40.

<sup>62</sup> Ed. cit., pág. 175.

<sup>63</sup> 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”<sup>64</sup>:

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<sup>65</sup>.

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.

---

<sup>64</sup> *La tentación del fracaso, II. Diario Personal, 1960-1974*, ed. cit., pág. 196. En el cuento titulado “Atiguiibas” (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).

<sup>65</sup> 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<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> 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”<sup>67</sup>. 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”<sup>68</sup>. 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<sup>69</sup>. 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, atraviase con ligero arrebató de espanto las esquinas con semáforo, porque desconfía de la duración de la luz roja<sup>70</sup>.

---

(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.

<sup>67</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Cambio de guardia*, ed. cit., pág. 175.

<sup>68</sup> Miguel Gutiérrez, *Ribeyro en dos ensayos*, Lima, Editorial San Marcos, 1999, pág. 122.

<sup>69</sup> 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 Zavallos, 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.

<sup>70</sup> 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<sup>71</sup>.

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 inmovible 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<sup>72</sup>.

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)<sup>73</sup>, y cuyo origen se encuentra en la idea expresada

---

<sup>71</sup> Juana Martínez, “Lima en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro”, art. cit., págs. 135-136.

<sup>72</sup> Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, México, Era, 1968, pág. 80.

<sup>73</sup> 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