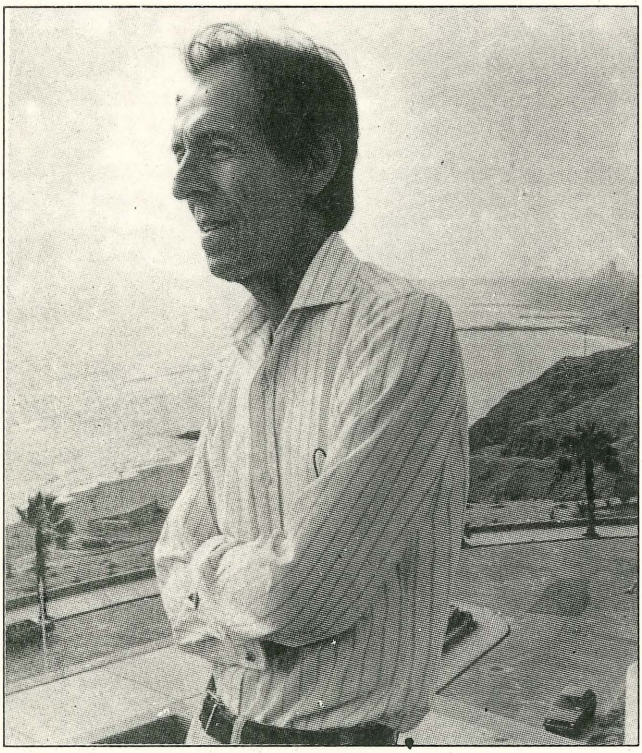
JAMES HIGGINS

Cambio Social y Constantes Humanas

La Narrativa Corta de Ribeyro



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
Fondo Editorial 1991

A pesar de reinar un consenso bastante generalizado, tanto entre los lectores como entre los críticos, que consagra a Julio Ramón Ribeyro como el mejor cuentista peruano y uno de los más valiosos de América Latina; hasta ahora no existía un libro que sirviera de introducción panorámica a su universo narrativo, iluminando sus temas y su visión del mundo.

Penetrante y didáctico, sistemático y matizado, apoyado en el análisis detenido de 41 narraciones de Ribeyro, *Cambio social y constantes humanas - La narrativa corta de Ribeyro* cubre espléndidamente ese grave vacío en nuestra bibliografía. James Higgins ha renovado a tal punto los estudios sobre Ribeyro que su libro quedará como un hito, el que marca la maduración de la crítica ribeyriana.

Estamos, pues, ante otro aporte considerable del renombrado peruanista británico James Higgins, catedrático de literatura latinoamericana en la University of Liverpool, y doctor honoris causa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es autor de un excelente panorama de las letras nacionales: *A History of Peruvian Literature* (Liverpool, 1987); y de sugerentes calas sobre poetas peruanos contemporáneos: *The Poet in Peru* (Liverpool, 1982). Y sobresale, por cierto, entre los vallejistas de importancia: *César Vallejo: An Anthology of his Poetry* (Oxford, 1970); *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México, 1970); *César Vallejo: A Selection of his Poetry* (Liverpool, 1987); y *César Vallejo en su poesía* (Lima, 1990).

JAMES HIGGINS

Cambio Social y Constantes Humanas

La Narrativa Corta de Ribeyro

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
Fondo Editorial 1991

Primera edición, marzo de 1991

Fotografía de cubierta: Luz María Bedoya, Barranco, 1991

Cambio social constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro

Impreso en el Perú - Printed Peru

Agradezco a Núria Vilanova, quien corrigió mi español

CONTENIDO

I. INTRODUCCION

En el desarrollo de la narrativa peruana fue fundamental el aporte de la generación del 50, cuyas figuras más destacadas son Enrique Congrains Martin, Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta y Julio Ramón Ribeyro.[1] Mientras la narrativa de las décadas anteriores había sido caracterizada por el predominio del regionalismo, los jóvenes de esta nueva generación dirigieron la mirada hacia la ciudad para registrar el impacto de la modernización de la costa que por estos años se efectuaba. Sin embargo, el significado de su obra va más allá de la temática. De hecho, se produjo también una importante narrativa rural y, al margen de la materia que trataban, lo que les preocupaba a los escritores del 50 fue profesionalizar la actividad literaria y renovar la expresión narrativa. Mirando su obra desde una perspectiva mundial, sería difícil pretender que fuesen grandes innovadores, pero en el contexto nacional crearon una tradición narrativa moderna. De miras menos provinciales que sus antecesores, estaban familiarizados con la gran literatura del siglo XX —Zavaleta, por ejemplo, publicó artículos sobre Faulkner— y lo que se proponían fue renovar y actualizar la narrativa peruana incorporando a ella los avances expresivos alcanzados por la narrativa occidental. En efecto, su proyecto venía a ser una especie de equivalente en el campo literario de la modernización que se estaba realizando en la esfera socio-

---

1. Véase Mario Castro Arenas, "La nueva novela peruana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 138 (1961), pp. 307–29; Antonio Cornejo Polar, "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", *Hueso Húmero*, 3 (1979), pp. 45-64; Ricardo González Vigil, "La narración peruana después de 1950", *Lexis*, VIII, 2 (1984), pp. 227-48; Miguel Gutiérrez, *La generación del 50: un mundo dividido* (Lima: Labrusa, 1988); Carlos E. Zavaleta, "Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 302 (1975), pp. 454-63.

económica. Así, la generación del 50 preparó el terreno de donde había de brotar la nueva narrativa de Mario Vargas Llosa, José María Arguedas (en su segunda etapa) y Alfredo Bryce Echenique.

Reconocido como el mejor escritor de esa generación, Julio Ramón Ribeyro (n. 1929) es un verdadero hombre de letras cuya obra incluye meditaciones filosóficas *(Prosas apátridas* [1975]; *Prosas apátridas aumentadas* [1978]) y crítica literaria *(La caza sutil* [1976]), además de ocho piezas teatrales, de las cuales las más importantes son *Vida y pasión de Santiago el pajarero* (1960) y *Atusparia* (1981). Como narrador, ha publicado tres novelas —*Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1976)— pero éste es un género que nunca ha llegado a manejar con la maestría que luce en su narrativa corta y no pasa de ser un novelista menor. En cambio, como señala Miguel Gutiérrez, "no sólo es el más grande maestro del cuento y la narración corta del Perú, sino uno de los mayores de la lengua española del siglo XX y su nombre con toda justicia debe figurar al lado de Borges, Rulfo, Cortázar, Onetti y García Márquez". [2] Por esta razón este estudio se centrará en el extraordinario universo ficticio que Ribeyro ha creado en *La palabra del mudo*. [3]

En cierto sentido es poco sorprendente que Ribeyro haya tenido vocación de escribir, porque, como apunta Gutiérrez, pertenecía a "una antigua familia que desde la fundación de la estirpe no sólo había rendido culto a los libros, sino que como letrados habían escrito tratados y opúsculos, especialmente de carácter jurídico". [4] Sin embargo, su deseo de ser escritor hubo de escandalizar a sus familiares, cuya reacción horrorizada ha sido evocada por José Miguel Oviedo:

> "Casi no logro imaginar qué sensación de estupor, de derrumbe moral, de escándalo, debió experimentar esa familia cuando descubrió que Ribeyro no sólo prefería los estudios universitarios de Letras a los más honrosos de Derecho, sino que además,

---

2. Miguel Gutiérrez, *La generación del 50* ..., p. 138.

3. Además de los 64 cuentos reunidos en los tres tomos de *La palabra del mudo*, otros siete fueron publicados posteriormente en *Sólo para fumadores* (1987). Si no hay otra indicación, todas las referencias en este estudio son a *La palabra del mudo* (Lima: Milla Batres, 1973 [I, II] y 1977 [III]).

4. Gutiérrez, *La generación del 50* ..., p. 128.

> empezaba a escribir cuentos, tenía el descaro de querer ser escritor y de juntarse con otros réprobos como él [...] inclusive un hombre culto como su padre aspiraba para su hijo un destino «normal»: una profesión, un buen título, una vida económicamente solvente."[5]

Es que la familia, aunque venida a menos, formaba parte de una burguesía acostumbrada a que sus hijos hiciesen carrera y triunfasen en la vida, conquistando una situación acomodada y prestigiosa. Como en el Perú la literatura nunca había enriquecido a nadie, dedicarse a ella era ir en contra de las expectativas del medio. Además, seguir una alternativa tan poco remuneradora era condenarse a ser marginado como un don nadie y las humillaciones que Ribeyro ha debido de sufrir están reflejadas en relatos como "De color modesto" y "El embarcadero en la esquina", los cuales están protagonizados por artistas que se ven despreciados por la burguesía como pobres tipos que han fracasado en la vida. Un hombre tímido y modesto, Ribeyro, no corresponde al concepto convencional del héroe. Sin embargo, ha mostrado indudable heroísmo al optar por una vocación literaria y al mantenerse firme en ella, permaneciendo fiel a sí mismo a pesar de las presiones sociales y manejando la literatura para cuestionar los valores del mundo burgués en el cual se había formado.

La obra de Ribeyro abunda en personajes solitarios y marginados que no consiguen integrarse en la sociedad. Hasta cierto punto tales personajes pueden ser considerados como "dobles" del autor, conforme señala Wolfgang Luchting. [6] Radicado en Europa desde 1954, Ribeyro siempre se ha mantenido al margen de la sociedad peruana, observándola y describiéndola a distancia sin participar activamente en ella. Se trata, en parte, de una postura dictada por su temperamento, porque siempre ha sido un hombre retraído y modesto, poco propenso a afirmarse ante los demás, y sus "dobles" suelen ser personas tímidas e inseguras que nunca llegan a imponerse al mundo. Al mismo tiempo, sin embargo, cabe una explicación sociológica. Ribeyro es el vástago de una rama empobrecida de una vieja familia de la aristocracia civilista y su historia personal sirve de base para la novela *Los geniecillos dominicales* y varios relatos que describen las humillaciones ocasionadas por la decadencia social. Así, su marginalidad se presta a ser interpretada como

---

5. En su prólogo a *Prosas apátridas* (Barcelona: Tusquets, 1975), pp. 8-9.

6. Wolfgang A. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971), pp. 6-7.

condicionada por su experiencia como miembro de una clase que, al ser desplazada por el cambio socio-económico, se halla reducida a mirar impotente mientras otros sectores se apoderan de su mundo.

Sin embargo, si un conocimiento de los antecedentes sociales de Ribeyro nos permite comprender mejor su obra, todo intento de explicar su mundo ficticio a base de ellos corre el riesgo de caer en un determinismo fácil y distorsionador. El hecho de que Ribeyro haya adoptado la postura de observador a distancia no significa que se haya mantenido ajeno a la realidad social de su país ni que escriba con espíritu de quien se siente por encima de ella, como sugiere Alejandro Losada. [7] En los capítulos siguientes veremos que su narrativa explora tanto las constantes de la vida socio-política del Perú como los cambios socio-económicos producidos por la modernización de los años 40 y 50. Además, la historia de su propia familia le ha dado una comprensión profunda de las consecuencias humanas del cambio social y es probable que su distanciamiento le haya beneficiado como escritor en cuanto le ha permitido describir el proceso peruano con mayor objetividad.

Es igualmente injustificado el juicio de aquellos críticos que acusan a Ribeyro de ser en última instancia un escritor reaccionario cuya "negatividad extrema" viene a ser "una toma de posición por quienes [...] dominan [el mundo], un tomar partido en contra de quienes tratan de transformarlo". [8] Al contrario, como reconoce Miguel Gutiérrez, un crítico de impecables credenciales de izquierda, su experiencia personal lo ha llevado a "una suerte de apertura humana y democrática [...] por las clases más explotadas de nuestra patria" y "le ha permitido escribir con convicción y autenticidad ciertas historias acerca de las capas sociales y grupos humanos más desamparados", mientras que otros relatos representan una crítica de las clases dominantes.[9] Además, si algunos cuentos como "Los eucaliptos" delatan una comprensible nostalgia de un pasado perdido, Ribeyro es demasiado lúcido para querer detener la marcha de la historia. Una lectura atenta de su narrativa deja bien claro que conceptúa el cambio social como algo tan inevitable como deseable, y si contrapone el pasado al presente, es para cuestionar el tipo de cambio

---

7. Alejandro Losada, *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976), pp. 92-93.

8. Ibid., pp. 86, 94.

9. Gutiérrez, *La generación del 50* ..., p. 129.

que ha venido imponiéndose en el Perú, como lo han hecho muchos compatriotas suyos.

La nota dominante del pensamiento de Ribeyro —un escepticismo respecto a la capacidad del hombre para comprender o controlar el mundo— también ha sido interpretada como socialmente condicionada. Efraín Kristal sostiene que su escepticismo fue determinado por la experiencia de heredar un mundo que el cambio social había vuelto incomprensible para una clase despojada de su antiguo dominio. [10] No cabe duda que esto es un factor importante en la formación intelectual de Ribeyro, pero dista mucho de ser el único y sería un error suponer que descalifica la filosofía del autor. [11] Sean cuales sean los factores que han determinado la cosmovisión de Ribeyro, sería difícil discrepar con la tesis de que en última instancia el mundo se resiste a ser comprendido y dominado.

Ribeyro también ha sido un marginado en el sentido de que durante muchos años su obra fue poco reconocida. Esto se explica en parte por el subdesarrollo de la industria editorial peruana y en parte por el hecho de que Ribeyro es un hombre modesto que nunca se ha promocionado. Pero se debe también a que su obra fue eclipsada por el "boom" de la nueva narrativa hispanoamericana de los años 60 y 70. A veces Ribeyro ha experimentado con nuevos estilos narrativos —en la novela *Cambio de guardia*, por ejemplo, y en relatos como "Los predicadores" y "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa"— pero estos experimentos han resultado sus textos más débiles. Aunque ha contribuido a la modernización de la narrativa peruana, por lo general ha sido un escritor de tipo tradicional, cultivando un estilo clásico que a través de los años ha llevado a un alto grado de perfección. Ahora, felizmente, se está produciendo una revaloración de la narrativa contemporánea y, por fin, la importancia de su obra está siendo reconocida mientras la de algunos nuevos narradores está siendo cuestionada. No sólo Ribeyro ha visto vindicada la constancia con la cual ha permanecido fiel a su estilo personal, sino que ha demostrado que la gran literatura trasciende la moda.

---

10. Efraín Kristal, "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20 (1984), pp. 166-67.

11. Para ser justo con Kristal, hay que reconocer que en ningún momento niega la validez del pensamiento de Ribeyro. Sin embargo, su argumento se presta a ser manejado con este fin.

II. UNA SOCIEDAD EN VIAS DE MODERNIZARSE

Julio Ramón Ribeyro es un escritor cuya obra acusa una conciencia aguda del cambio histórico y el Perú retratado en sus relatos es una sociedad en vías de transformarse. Esto se explica en parte por el hecho de que inició su carrera literaria en una época de cambio socio-económico. Como nativo de Lima, presenció de primera mano el dramático crecimiento de la capital en los años 40 y 50, un crecimiento producido por la industrialización de la costa y la afluencia de inmigrantes de las provincias. Como los demás narradores de la generación del 50, Ribeyro registra en su obra la llamada modernización que convirtió a Lima, una pequeña ciudad de medio millón de habitantes en 1940, en una gran metrópolis de tres millones en 1972. [1] Pero, además de eso, la historia de su propia familia le dio una experiencia directa y personal del cambio social. En el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, los Ribeyro eran una familia eminente de la clase media alta, una familia que contaba entre sus miembros a dos presidentes de la Corte Suprema, un rector de la Universidad de San Marcos y un vice-presidente de la República; pero el padre del escritor parece haber sido un hombre poco ambicioso que nunca alcanzó más que una situación modesta y, como consecuencia, vino a menos la rama de la familia a la que pertenecía el propio Ribeyro. Esta experiencia también está registrada en su obra en cuentos donde la decadencia de la familia

---

1. Según Henry F. Dobyns y Paul L. Doughty, Lima tuvo una población de 562,885 en 1940; 1'632,370 en 1961; y 3'002,043 en 1972. Véase *Perú. A Cultural History* (Nueva York: Oxford University Press, 1976), p. 298.

está presentada como sintomática de la decadencia de los sectores menos competidores y adaptables de la élite tradicional. Así la narrativa de Ribeyro se diferencia de la de los otros escritores de la generación del 50 en cuanto sitúa la modernización de los años 40 y 50 en una perspectiva más amplia, como la culminación de un proceso mucho más largo, un proceso en el que una élite tradicional fue suplantada por una clase comercial más dinámica y emprendedora y que vio la transición de una sociedad tradicional, pre-capitalista, a una sociedad entregada al desarrollo capitalista.

Una de las narraciones que mejor captan este proceso es "El ropero, los viejos y la muerte" (1972).[2] El relato narra un episodio de la historia familiar de los Ribeyro, un incidente ocurrido poco antes de la muerte del padre del autor. El señor Ribeyro ha invitado a casa a un viejo amigo de colegio, Alberto Rikets, y al hijo de éste, Albertito. Mientras los mayores conversan en casa, los hijos se entretienen jugando al fútbol en la calle, y una patada de Albertito lanza la pelota a través de una ventana abierta al dormitorio del señor Ribeyro, donde rompe el espejo de un viejo ropero. Este accidente ejerce un fuerte impacto en la moral del señor Ribeyro y muere poco después. Como se ve, la trama en sí es escueta, pero el cuento adquiere una gran densidad mediante el simbolismo y un sistema de paralelismos que sugieren niveles de significado más allá de lo literal.

El símbolo central es el magnífico ropero antiguo, una reliquia de familia que ha pasado de generación en generación. Simboliza a la vez la grandeza de los Ribeyro en el pasado y su decadencia actual. Es el último vestigio de un patrimonio que en una época fue sustancial pero que se ha ido reduciendo a través de los años, y que se reduce todavía más después de la muerte del padre cuando cada uno de los hijos hereda un cajón, el vestigio de un vestigio. Además, cuando el señor Ribeyro se mira en el mismo espejo donde sus antepasados se miraron, se establece un contraste entre su propia mediocridad y la eminencia de aquellos hombres ilustres que ocuparon un lugar destacado en la vida nacional:

---

2. Mi interpretación de este cuento debe mucho a la excelente exégesis hecha por James P. Chambers en su tesis doctoral, "Doubt and Uncertainty in the Short Stories of Julio Ramón Ribeyro: A study of Characterization, Narrative Technique and Story Structure in *La palabra del mudo*" (Oxford, 1984), pp. 112-16.

> Se miraba entonces en él [el espejo], pero más que mirarse miraba a los que en él se habían mirado. Decía entonces: «Allí se miraba don Juan Antonio Ribeyro y Estada y se anudaba su corbatín de lazo antes de ir al Consejo de Ministros», o «Allí se miró don Ramón Ribeyro y Alvarez del Villar, para ir después a dictar su cátedra a la Universidad de San Marcos», o «Cuántas veces vi mirarse allí a mi padre, don Julio Ribeyro y Benites, cuando se preparaba para ir al Congreso a pronunciar un discurso». Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. El los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo, juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo. Mi padre penetraba por el espejo al mundo de los muertos, pero también hacía que sus abuelos accedieran por él al mundo de los vivos. (II, 286)

Pero, al mismo tiempo, como podemos ver en el pasaje citado, este contraste va contrapesado por una equivalencia. El ropero representa una tradición que vincula el pasado con el presente y en el espejo se produce una interacción entre ambos cuando el señor Ribeyro ve su propia imagen confundirse con la de sus antepasados. Es de notar que el ropero está colocado de tal manera que el señor Ribeyro pueda mirarse en el espejo desde la cama. El espejo ocupa un lugar central en su vida, porque en él encuentra un sentido de identidad que proviene de una conciencia de formar parte de una tradición que todavía tiene prestigio a pesar de la caída económica de la familia.

Como en muchos cuentos de Ribeyro, un incidente trivial adquiere una significación que en términos realistas está en desproporción con el hecho mismo. Las implicaciones trascendentes de la ruptura del espejo son puestas de relieve por el hecho de que el disparo que la ha causado está presentado como una hazaña prodigiosa que no ha de repetirse nunca:

> Albertito, con un golpe maestro, que nunca ni él ni nadie repetiría así pasaran el resto de su vida ensayándolo, había logrado hacerle describir a la pelota una trayectoria insensata que, a pesar de muros, árboles y rejas, había alcanzado al espejo del ropero en pleno corazón. (II, 290)

La reacción del señor Ribeyro también parece sobrepasar los límites de lo normal. No sólo se molesta, como sería de esperar, sino que se desmoraliza, deja de hacer alusión a sus antepasados y se pone a pensar en la muerte. De hecho, la destrucción del espejo lo destroza psicológicamente, porque corta sus vínculos con el pasado y destruye su sentido de identidad. Con la ruptura del espejo, el ropero se convierte en un objeto inerte, sin vida, símbolo de una

tradición caduca. Y el espacio vacío que señala el lugar donde el señor Ribeyro solía sentirse en contacto con sus antepasados, representa el vacío que se ha apoderado de su vida:

> Al perder el espejo el mueble había perdido su vida. Donde estaba antes el cristal sólo quedaba un rectángulo de madera oscura, un espacio sombrío que no reflejaba nada y que no decía nada. (II, 290)

Este sentido de desolación esta subrayado por el último párrafo de la narración, donde, desvinculado de sus antepasados en este mundo, el señor Ribeyro se prepara a reunirse con ellos en el vacío eterno que, como ateo, cree ser lo único que lo espera más allá de la tumba:

> [...] sabía que pronto había de morirse y que ya no necesitaba del espejo para reunirse con sus abuelos, no en otra vida, porque él era un descreído, sino en ese mundo que ya lo subyugaba, como antes los libros y las flores: el de la nada. (II, 291)

Es significativo que la ruptura del espejo ocurra en el curso de un encuentro entre los Ribeyro y los Rikets, que este encuentro resulte desastroso para los primeros y que los perjuicios que sufren sean ocasionados —aunque involuntariamente— por un Rikets. Porque varios elementos de la narración insinúan que la patada que rompe el espejo simboliza un proceso de cambio socio-económico en el que los sectores menos competidores de la vieja élite se ven suplantados por nuevos grupos más emprendedores. Así una serie de paralelismos antitéticos establecen un contraste entre los dos jefes de familia. Como descendiente de una familia distinguida y poderosa, el señor Ribeyro conserva cierto prestigio hereditario, mientras que el apellido inglés llevado por Rikets sugiere que éste es descendiente de inmigrantes y, por lo tanto, de origen más humilde. Pero, careciendo de una tradición familiar, Rikets mira hacia el futuro, como indica la casa que se ha construido en Chaclacayo. En cambio, la vida del señor Ribeyro está dominada por el pasado, como señala el hecho de que el ropero ocupa casi la mitad de su dormitorio, y su costumbre de contemplar el espejo es sintomática de esta tendencia suya a volverse hacia el pasado. Y como descendiente de antepasados ilustres, el señor Ribeyro no es sino una sombra de glorias pasadas, un hombre que sólo con mucha dificultad ha podido comprarse una casa en Miraflores, mientras que Rikets ha ascendido de orígenes modestos hasta ser un próspero comerciante con una casa suntuosa en Chaclacayo. Los dos hombres se diferencian también por su temperamento. Se sobreentiende que Rikets es un hombre práctico, empren-

dedor y ambicioso. En cambio, el hecho de que el señor Ribeyro acostumbre leer el periódico en la cama sugiere que es un hombre indolente, y su amor a los libros y a la jardinería apunta a un carácter introspectivo y contemplativo. Estas diferencias de temperamento se reproducen en sus respectivos hijos. Los jóvenes Ribeyro, muchachos de mucha imaginación, encuentran que Albertito es demasiado lerdo para participar en sus juegos preferidos y en su compañía tienen que contentarse con "entretenimientos menudos y mecánicos" (II, 287); pero en el fútbol Albertito demuestra un vigor y una aptitud inesperados. Así, mediante esta serie de oposiciones, se insinúa que los Ribeyro, aunque poseen cualidades admirables ausentes en la familia amiga, son demasiado imprácticos para competir con los Rikets de este mundo.

Es significativo que el señor Ribeyro y su amigo sean presentados inicialmente como dos hombres que se parecen por su edad, por su educación y por su apariencia física (II, 287). Porque esta presentación establece una equivalencia, sugiere que han empezado en condiciones de igualdad pero que después Rikets ha dejado atrás a su amigo. Y el partido de fútbol que los hijos juegan en la calle puede ser interpretado como una metáfora de una competencia entre las dos familias en el mundo real. En este juego los jóvenes Ribeyro gozan inicialmente de un sentido de superioridad, pero cuando le toca a Albertito disparar es él quien toma la iniciativa. Su primer tiro lo paran con dificultad, el segundo marca un gol, y el tercero —el que rompe el espejo— señala simbólicamente la "derrota" de los Ribeyro y la "victoria" de los Rikets.

Sin embargo, este paralelismo entre los Ribeyro y los Rikets, entre una familia en descenso y otra en ascenso, es un paralelismo ambivalente que cuestiona el concepto del éxito. Los imprácticos Ribeyro nos resultan más simpáticos que sus amigos. También tienen una vida interior de la cual éstos parecen carecer. El símbolo de esta vida interior es el viejo ropero que para los jóvenes Ribeyro es "una casa dentro de la casa" (II, 285), un mundo de la fantasía donde entran para dedicarse a toda clase de juegos imaginativos. Y el señor Ribeyro, un contemplativo más interesado en la vida espiritual que en el éxito mundano o en las posesiones materiales, puede ser considerado un éxito en sus propios términos. Porque es un hombre cuyas lecturas lo han llevado a ponderar el sentido de la vida y que ha encontrado el contento cultivando su jardín literal y metafóricamente:

> Desde hacia años mi padre había descubierto las delicias de la jardinería y la profunda verdad que había en la forma de un girasol o en la eclosión de una rosa. Por eso sus días libres, lejos de

> pasarlos como antes en fatigosas lecturas que lo hacían meditar sobre el sentido de nuestra existencia, los ocupaba en tareas simples como regar, podar, injertar o sacar malayerba, pero en las que ponía una verdadera pasión intelectual. Su amor a los libros había derivado hacia las plantas y las flores. Todo el jardín era obra suya y como un personaje volteriano había llegado a la conclusión de que en cultivarlo residía la felicidad. (II, 287-88)

Pero, así como Albertito en cierta forma impone el partido de fútbol a los otros niños por su ineptitud para los juegos imaginativos y por su descubrimiento de la pelota que yacía olvidada debajo de la cama, así en un sentido más general los Ribeyro se ven obligados a competir en un juego impuesto por otros, un juego para el cual están mal dotados y en el cual inevitablemente han de salir perdiendo. Así, el éxito de los Rikets supone no sólo el triunfo de unos sectores sobre otros, sino también el triunfo de una serie de valores sobre otra, el triunfo —al parecer inevitable— de un materialismo que desconoce la vida del espíritu. Y este triunfo pone en tela de juicio la calidad de la vida ofrecida por la nueva sociedad que va imponiéndose.

En "El polvo del saber" (1974) la decadencia de los Ribeyro está trazada nuevamente mediante la historia de una reliquia de familia, esta vez la magnífica biblioteca del bisabuelo, símbolo del status de una familia que formaba parte de la élite socio-cultural del país. Heredada por el tío abuelo Ramón, la biblioteca debió haberse transmitido a su sobrino preferido, el padre del narrador. Pero éste nunca llegó a entrar en posesión de su herencia, porque Ramón murió sin testar y su viuda, por rencor a su familia, se negó a hacer honor al compromiso. Así, con el padre, se interrumpe una tradición familiar de eminencia social, porque la pérdida de su herencia refleja la pérdida de la posición social gozada por la familia durante tanto tiempo. En efecto, al quedar excluido de la casa del tío abuelo y de la biblioteca donde pasó los años más felices de su vida, el padre se encuentra expulsado del mundo privilegiado de sus antepasados. De ahí en adelante se ve reducido a contemplar la casa desde la calle, a envidiar desde fuera un mundo al cual ya no pertenece. Así la verja y las ventanas cerradas de la casa ya deshabitada vienen a simbolizar las implacables fuerzas sociales que han despojado a la generación actual de las glorias del pasado:

> Mi padre pasaba entonces a menudo delante de esa casa, miraba su verja, sus ventanas cerradas e imaginaba las estanterías donde continuaban alineados los libros que nunca terminó de leer. (III, 20)

Con la muerte del padre y de la viuda, los descendientes de aquél ven la herencia familiar alejarse aun más, porque su hijo nunca llega a pisar la casa sino que tiene que contentarse con mirarla desde fuera, y la biblioteca pasa a manos de los herederos de la viuda. Como en "El ropero, los viejos y la muerte", se realiza una inversión de posiciones que refleja cambios en la estructura socio-económica. Mientras la decadencia de una eminente familia de la antigua élite está sugerida por la irreparable pérdida de la biblioteca y del status privilegiado que ésta representa, la usurpación de su antigua posición por nuevos grupos emergentes está insinuada por el hecho de que la biblioteca pasa a manos de personas que no tienen ningún derecho hereditario a ella y que, además, están identificadas con actividades agrícolas y comerciales:

> Su casa de la calle Wáshington y todo lo que contenía fue heredado por sus parientes y de este modo la biblioteca se alejó aun más de mis manos. El destino de estos libros, en verdad, era derivar cada vez más por el mecanismo de las transmisiones hereditarias, hacia personas cada vez menos vinculadas a ellos, chacareros del sur o anónimos bonarenses que fabricaban tal vez productos en los que entraba el tocino y la rapiña. (III, 21)

En la última parte del relato la magnífica mansión del tío abuelo Ramón, símbolo del mundo privilegiado y exclusivo de la élite, se convierte en una pensión de estudiantes, y viene a ser así una metáfora de la democratización del país, de la apertura de la sociedad a sectores que antes estaban excluidos de participar en ella. Así, cuando el narrador llega por fin a entrar en la casa, lo hace en compañía de uno de los humildes estudiantes provincianos que ahora la habitan y con quienes él ahora alterna. Allí la erosión de las pasadas glorias de su familia se ve reflejada en el mobiliario, el cual no sólo ha sufrido un deterioro, sino que ha perdido su carácter patricio de antes para quedar indistinguible de otros muebles viejos:

> No me fue difícil reconocer sofás, consolas, cuadros, alfombras, que hasta entonces sólo había visto en los álbumes de fotos de familia. Pero todos aquellos objetos que en las fotografías parecían llevar una vida serena y armoniosa habían sufrido una degradación, como si los hubieran despojado de sus insignias, y no eran ahora otra cosa que un montón de muebles viejos, destituidos, vejados por usuarios que no se preocupaban de interrogarse por su origen y que ignoraban muchas veces su función. (III, 21-22)

La extinción de la grandeza de la familia está destacada al final, cuando el narrador descubre que la biblioteca, descuidada durante años, ha quedado

reducida a un montón de basura polvorienta. El único libro que logra salvar no es sino una triste reliquia de un pasado glorioso perdido para siempre, el último vestigio de una clase desaparecida:

> Apenas abrí la puerta recibí en plena cara una ruma de papel mohoso. En el piso de cemento quedaron desparramados encuadernaciones y hojas apolilladas [...] La codiciada biblioteca no era más que un montón de basura. Cada incunable había sido roído, corroído por el abandono, el tiempo, la incuria, la ingratitud, el desuso [...] A duras penas logré desenterrar un libro en francés, milagrosamente intacto, que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano. (III, 23)

En efecto, la desintegración de la biblioteca simboliza la erosión de la ascendencia social de la familia y de la élite a la cual pertenecía.

Además de ser un símbolo del status social, la biblioteca connota ciencia, sabiduría, cultura. Constituye "la suma de lo que un hombre culto debía saber a fines del siglo XIX" (III, 20), y para el narrador es "la clave de la sabiduría" (III, 19). De hecho, si el narrador y su padre codician la biblioteca, no es por interés materialista sino por la riqueza intelectual que representa. Cuando el tío abuelo le invita a elegir su herencia de entre todos sus bienes, el padre opta por la biblioteca sin vacilar (III, 19) y su hijo hereda "esa codicia y esa esperanza" (III, 20). Además, ambos comparten la misma costumbre obsesiva de detenerse para mirar la casa donde la biblioteca está alojada, una costumbre que apunta a la intensidad de su anhelo de alcanzar la sabiduría contenida allí.

Es significativo que fuese en la biblioteca del bisabuelo más que en la universidad donde el padre recibió su formación intelectual (III, 20), porque en un nivel la biblioteca representa una cultura que es la propiedad exclusiva de la élite, una cultura asequible sólo a unos pocos privilegiados. En cuanto cultura significa poder, la biblioteca simboliza a la sabiduría que permitió a la élite conquistar la ascendencia social. Más aun, simboliza también la confianza de una clase dominante que se sentía segura en un mundo que tenía controlado y ordenado. Esa sabiduría y la seguridad que trae consigo es lo que el padre y su hijo nunca llegan a adquirir. La decadencia de la familia empieza con el primero, cuyos conocimientos quedan incompletos puesto que sólo ha podido leer parte de la biblioteca, y continúa con el segundo, al cual le ha sido negado el acceso a la biblioteca y tiene que contentarse con conocimientos del dominio público, formándose en una universidad cada vez más abierta a una clase media emergente. Así, la desintegración de la biblioteca parece sim-

bolizar la confianza erosionada de una clase que ha perdido la sabiduría de sus antepasados y se ve ante un mundo cambiante e incierto que ha dejado de dominar. El desenlace del relato aporta una nota irónica. Cuando por fin el narrador consigue ubicar la biblioteca codiciada, la encuentra reducida a polvo y se da cuenta de que la sabiduría que ha servido a sus abuelos en el pasado ha quedado caduca en el mundo cambiado del presente:

> Allí no quedaba nada, sino el polvo del saber [...] el resto naufragó, como la vida, como quienes abrigan la quimera de que nuestros objetos, los más queridos, nos sobrevivirán. Un sombrero de Napoleón, en un museo, ese sombrero guardado en una urna, está más muerto que su propio dueño. (III, 23-24)

Esta revelación da una nueva perspectiva sobre la decadencia de la familia, porque implica que tanto el padre, formado en la tradición del siglo XIX representada por la biblioteca, como el hijo, cuya preocupación por la herencia familiar hace contraste con la ambición y el espíritu práctico de su compañero universitario, viven en el pasado y nunca han aprendido a adaptarse a los nuevos tiempos. Así, se insinúa que ellos mismos han contribuido al ocaso de la familia.

Sin embargo, como en "El ropero, los viejos y la muerte", esta familia venida a menos encarna ciertos valores positivos que, por su ausencia entre los sectores que la han suplantado, ponen en tela de juicio el carácter de la nueva sociedad que se está creando. Porque la biblioteca representa no sólo la sabiduría práctica que permitió a la élite conquistar la ascendencia social. Como "fuente de luz y placer" (III, 23), viene a simbolizar también los valores del espíritu. Compartiendo un amor a los libros, el bisabuelo, el tío abuelo Ramón, el padre y el narrador constituyen una tradición caracterizada por el cultivo de una vida interior y el respeto por la cultura. El paso de la biblioteca de manos de la familia a las de la viuda de Ramón, una vieja avara sin interés en la cultura y para quien la biblioteca no es sino una posesión, y posteriormente a las de sus herederos, agricultores e industriales sin tradición ni propensión culturales, parece señalar el advenimiento de una sociedad materialista que otorga poca importancia a la vida del espíritu:

> Me parecía un crimen que esos libros que un antepasado mío había tan amorosamente adquirido, coleccionado, ordenado, leído, acariciado, gozado, fueran ahora patrimonio de una vieja avara que no tenía interés por la cultura ni vínculos con nuestra familia. (III,20)

Esto se ve confirmado por el ambiente filisteo que reina en la pensión. Porque, por una parte, los pensionistas no aprecian los muebles antiguos que los rodean y, por otra, el estudiante provinciano parece no tener ningún interés en los libros que no sea utilitario (III, 22). El clímax de la narración destaca el filisteísmo de la edad moderna al revelar la suerte que ha sufrido la biblioteca. En efecto, su descomposición, causada por el descuido e indiferencia de sus nuevos dueños, apunta al materialismo de miras estrechas que impera en el nuevo orden social, donde el envés de la desaparición de la vieja élite ha sido una pérdida de respeto por la cultura y por la vida del espíritu:

> Cada incunable había sido roído, corroído por el abandono, el tiempo, la incuria, la ingratitud, el desuso. Los ojos que interpretaron esos signos hacía años además que estaban enterrados, nadie tomó el relevo y en consecuencia lo que fue en una época fuente de luz y de placer era ahora excremento, caducidad. (III, 23)

Otros relatos registran la transformación de Lima ocasionada por el desarrollo industrial de los años 40 y 50. Así, por ejemplo, el protagonista de "Dirección equivocada" (1957) pondera los cambios sufridos por la capital. Con tristeza nota que Lima va perdiendo su carácter distintivo a medida que se convierte en una gran metrópolis impersonal y fea, igual a las que se encuentran en todas partes del mundo industrializado:

> Mientras esperaba el ómnibus que lo conduciría a Lince, se entretuvo contemplando la demolición de las viejas casas de Lima. 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. (I, 241)

"Los eucaliptos" (1956), otro relato de base autobiográfica, refiere los comienzos de este proceso de desarrollo urbano. Aquí el narrador cuenta con nostalgia la historia del barrio de Miraflores donde pasó su infancia y adolescencia. Ubicado en las afueras de Lima y rodeado de campo abierto, tenía en los años 30 más de pequeña aldea rural que de suburbio. Para los muchachos del lugar era toda una aventura ir de expedición a la playa desierta o a la huaca Juliana, el misterioso túmulo precolombino, y el mundo de la infancia estaba poblado de personajes pintorescos y excéntricos. Pero luego, por los años de la adolescencia, la urbanización hubo de despojar al distrito de su carácter y encanto:

> Con el tiempo, nuestro barrio se fue transformando. Bastó que pusieran luz eléctrica, que el servicio de agua potable se regularizara, para que las casas comenzaran a brotar de la tierra, como yerbas de estación. Por todo sitio se veía obreros cavando fosas para los cimientos, levantando muros, armando los encofrados [...] Hasta la huaca Juliana fue recortada y al final quedó reducida a un ridículo túmulo sin grandeza, sin misterio.
>
> Pronto nos vimos rodeados de casas. [...] 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 de fámulas y furrieles.
>
> Los personajes pintorescos se disolvieron en la masa de vecinos. Por todo sitio se veía la mediocridad, la indiferencia. (I, 162-63)

En efecto, la urbanización significó la pérdida de la libertad, aventura y misterio de los grandes espacios: para llegar al mar era necesario ahora recorrer un laberinto de calles; la playa, antes frecuentada sólo por unos cuantos pescadores se vio invadida por multitudes de excursionistas dominicales; la huaca Juliana quedó domesticada al ser cercada por casas nuevas. Y los personajes pintorescos fueron reemplazados por una masa gris y uniforme que constituía la nueva población de la aldea convertida en suburbio de la gran ciudad.

La narración se centra en los magníficos eucaliptos que eran el foco del distrito y que vienen a ser un símbolo del mundo de la infancia. En verano protegían del sol; daban al barrio un ambiente rústico; eran el escenario de los juegos de la infancia y, más tarde, de los amores adolescentes; y estaban asociados también con los personajes pintorescos que desfilaron por debajo de ellos. Eran, en efecto, "los genios tutelares del lugar" (I, 160), y cuando el barrio se vio transformado por la urbanización, ellos seguían siendo el único elemento constante en un panorama cambiante, proporcionando un sentido confortante de estabilidad y continuidad. Pero el mundo de la infancia acabó definitivamente un día cuando se presentaron unos obreros y se pusieron a talar los árboles, dejando la calle desnuda y despojada de sombra y encanto.

Sin embargo, el relato va más allá de una simple expresión de nostalgia por el idilio perdido de la infancia, porque su verdadero tema es la alienación causada por el advenimiento de una sociedad urbana industrializada. Los

árboles tallados son una imagen gráfica del desarraigo que sufre el hombre cuando corta sus vínculos con el medio ambiente al ponerse a dominarlo. Estos árboles, que datan del siglo anterior y son tan viejos que nadie recuerda quién los plantó, simbolizan un mundo pre-industrial destruido por el materialismo desalmado de la era capitalista. No sólo son derribados, sino que son convertidos en vigas, y así terminan cosificados y explotados como mercancías:

> Nosotros, los que durante quince años habíamos crecido a la sombra de aquellos árboles, contemplamos el trabajo, desolados. [...] Cuando la sierra los dividió en trozos de igual longitud, nos dimos cuenta que había sucedido algo profundo: que habían muerto como árboles para renacer como cosas. Sobre los camiones sólo partieron una profusión de vigas rígidas a las que aguardaba algún tenebroso destino. (I, 164)

La sombra protectora de los árboles representa los valores más humanos de la época anterior, y la calle desnuda que ahora yace a la intemperie viene a ser un símbolo del nuevo mundo capitalista, donde el hombre queda expuesto a las fuerzas despiadadas de la economía moderna. Por eso, al equiparar la pared que orilla la calle con una pared de cementerio, el narrador da a entender que el costo del progreso ha sido un deterioro de la calidad de la vida:

> 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. (I, 164-65)

Como se ha visto, 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 que impera en el nuevo orden socio-económico. Además, demuestra que el desarrollo capitalista, lejos de remediar las injusticias socio-económicas del Tercer Mundo, las exacerba, puesto que los beneficios de tal desarrollo se distribuyen de manera desigual. Así, "Dirección equivocada" (1957) sigue los pasos de un cobrador de deudas que recorre Lima en busca de un deudor contumaz, un viaje que lo lleva a barrios cada vez más pobres y miserables. Primero, llega a Lince, un barrio popular construido en plan económico a fines de los años 30 y cuyo aire de deterioro acusa la negligencia de las autoridades municipales:

> Cuando el ómnibus lo desembarcó en Lince, Ramón se sintió deprimido, como cada vez que recorría esos barrios populares sin

> historia., nacidos hace veinte años por el arte de alguna especulación, muertos luego de haber llenado algunos bolsillos ministeriales, pobremente enterrados entre la gran urbe y los lujosos balnearios del Sur. Se veían chatas casitas de un piso, calzadas de tierra, pistas polvorientas, rectas calles brumosas donde no crecía un árbol, una yerba. (I, 241)

Posteriormente, resulta que hasta tales distritos tienen sus barrios pobres y el protagonista se encuentra entre los callejones de una zona totalmente desprovista de comodidades públicas:

> En los barrios pobres también hay categorías. Ramón tuvo la evidencia de estar hollando el suburbio de un suburbio. Ya los pequeños ranchos habían desaparecido. Sólo se veían callejones, altos muros de corralón con su gran puerta de madera. Menguaron los postes del alumbrado y surgieron las primeras acequias, plagadas de inmundicias. (I, 243)

"Los gallinazos sin plumas" (1954) nos introduce en un mundo aun más miserable, el de las barriadas que brotaron alrededor de la capital como consecuencia de la afluencia de inmigrantes que venían llegando en masa desde las provincias en busca de una vida mejor. El relato narra la historia de dos hermanos, Enrique y Efraín, que viven en una chabola con su abuelo, don Santos, quien cada mañana los obliga a salir a buscar comida para su cerdo, el cual está cebando para venderlo. Cuando los muchachos enferman, Santos tira su perro al chiquero para satisfacer la voracidad del cerdo hambriento. Al averiguarlo, los hermanos lo atacan y cae el chiquero, donde termina devorado por el cerdo.

El relato nos demuestra la miseria de los marginados que es la otra cara de la modernización. En ese mundo marginal que yace oculto detrás de la fachada civilizada y próspera que ostenta la ciudad, todo un ejército de seres humanos vive de los desperdicios de la sociedad:

> Efraín y Enrique [...] llegan a su dominio, una larga calle ornada de casas elegantes que desemboca en el malecón.
>
> Ellos no son los únicos. En otros corralones, en otros suburbios alguien ha dado la voz de alarma y muchos se han levantado. Unos portan latas, otros cajas de cartón, a veces sólo basta un periódico viejo. Sin conocerse forman una especie de organización clandestina que tiene repartida toda la ciudad. Los hay que merodean por los edificios públicos, otros han elegido los parques o los mula-

> dares. hasta los perros han adquirido sus hábitos, sus itinerarios, sabiamente aleccionados por la miseria. (I, 5-6)

La deshumanización causada por la miseria está destacada por el hecho de que los muchachos, los gallinazos sin plumas del título, están reducidos al nivel primitivo de las aves al lado de los cuales escarban en los muladares en busca de comida:

> Desde entonces, los miércoles y los domingos, Efraín y Enrique hacían el trote hasta el muladar. Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad. (I, 8)

Coexistiendo con la civilización moderna representada por la ciudad, este mundo marginal es un mundo primitivo donde no rigen las normas civilizadas, un mundo donde los menores se ven maltratados y explotados como en la Inglaterra de la revolución industrial retratada por Dickens. Don Santos, cuyo nombre queda desmentido por su conducta, obliga a sus nietos a levantarse al amanecer para ir en busca de comida para el cerdo y conforme va creciendo la voracidad de éste, los hace levantarse cada vez más temprano para forrajear más lejos. Cuando Efraín se corta el pie y la herida se infecta, el viejo no muestra compasión alguna, sino que lo acusa de gandulear y consiente en dejarlo quedarse en casa sólo a condición de que su hermano haga el trabajo de los dos. Cuando Enrique enferma también, se niega a darles de comer y hasta los atormenta mostrándoles comida para excitar su apetito. Y su crueldad hacia sus nietos llega a su colmo cuando mata al perro que aman ellos, sacrificándolo al cerdo.

Don Santos está retratado como un hombre deshumanizado. Sus ojos le inspiran terror a Enrique, porque parecen haber perdido toda expresión humana (I, 12); su pierna de palo es un signo exterior de una personalidad mutilada; y una regresión a la bestialidad está sugerida por frases que suelen usarse con referencia a los animales: "comienza a berrear" (I, 5); "Husmeaba entre las latas" (I, 7); "lanzó un rugido" (I, 13). Además, su inhumanidad está puesta de relieve por un doble juego de oposiciones. Por una parte, su crueldad encuentra su antítesis en el cariño mutuo que une a los dos muchachos y, sobre todo, en la actitud protectora que Enrique adopta hacia su hermano. Por otra parte, el trato que da a sus nietos contrasta con el afecto que brinda al cerdo, al cual colma de atenciones como si fuera un ser humano, y con ellos se

muestra cada vez más despiadado conforme va creciendo su inquietud por el bienestar del animal.

Sin embargo, tanto como sus nietos, Santos es una patética víctima del medio ambiente. Largos años de pobreza han convertido un deseo natural del bienestar económico en una obsesión que ha venido a fijarse en el cerdo. De hecho, el cerdo es un símbolo de una obsesión malsana por el dinero, una obsesión cuyo desarrollo inexorable corre parejas con y está señalado por la gordura creciente del animal. Al alimentar al cerdo que se come todo lo que se le pone por delante, Santos alimenta la obsesión que lo devora psicológicamente hasta despojarlo de su humanidad, y que termina destruyéndolo literalmente cuando el cerdo lo devora. Irónicamente, como burlándose de él, lo único que sobrevive al final es lo que lo ha destruído: la ilusoria promesa de prosperidad representada por el cerdo.

Es significativo que las primeras oraciones del relato creen una atmósfera de irrealidad al describir la neblina matutina que envuelve la ciudad:

> A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. (I, 5)

Porque la narración nos introduce en una realidad que cae fuera de la experiencia del lector medio, una realidad tan chocante que parece increíble. Sin embargo, esta descripción inicial tiene más bien un efecto tranquilizador, el cual sirve para dar mayor impacto al choque que ha de producirse después. Aparentemente vamos entrando en el mundo encantado de un cuento de hadas y esta impresión está reforzada por referencias a la "hora celeste" (I, 5) y al "mundo mágico del alba" (I, 7). Pero desde el principio hay un contraste desconcertante entre la hermosa calma del amanecer y las actividades que los muchachos prosiguen a esa hora, y conforme vamos adentrándonos en la narración, el cuento de hadas se revela como un cuento de horror que nos introduce en un mundo de pesadilla. Hasta se explota uno de los clichés del género para crear una atmósfera siniestra al estilo consagrado, porque los momentos de mayor tensión dramática coinciden con la época de la luna llena:

> Esa misma noche salió luna llena. Ambos nietos se inquietaron, porque en esta época el abuelo se ponía intratable. (I, 10)

> La última noche de luna llena nadie pudo dormir. Pascual lanzaba verdaderos rugidos. Enrique había oído decir que los cerdos, cuando tenían hambre, se volvían locos como los hombres. (I, 13)

Así, "Los gallinazos sin plumas" es un relato donde el lector se inicia en las horrendas condiciones sociales que constituyen la cara oculta de la modernización.

Es, también, una historia de iniciación en otro sentido, en cuanto los jóvenes protagonistas llegan metafóricamente a la mayoría de edad. Al principio su inocencia infantil se manifiesta en el sentido de aventura con el cual exploran la basura con la esperanza de hacer algún hallazgo valioso (I, 6). Se manifiesta también en la descripción que representa el mundo matutino como un lugar mágico, una descripción donde el narrador omnisciente adopta implícitamente la perspectiva de los protagonistas para captar el funcionamiento de la imaginación infantil. Una metáfora recurrente de esa inocencia es la "hora celeste" del alba, la hora cuando el mundo es dominio de los dos muchachos:

> Y [Enrique] se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana [...] Todo lo veía a través de una niebla mágica [...] caminaba feliz [...] en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste. (I, 13-14)

Es significativo que ya haya llegado el día cuando los hermanos abandonan la casa al final de la narración:

> Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula. (I, 16)

Para ellos la hora celeste ha terminado en más de un sentido. Como consecuencia de las experiencias que han vivido, han perdido su inocencia infantil y han llegado a una comprensión precoz del mundo de los hombres. Y por dura que haya sido su vida con el abuelo, la chabola representa la protección y seguridad de la infancia, la cual dejan atrás ahora para valerse por sí mismos en el desamparo del mundo adulto.

Sin embargo, "Los gallinazos sin plumas" es más que una revelación horripilante de la miseria de los sectores marginados que no han podido participar en el desarrollo económico de los años 40 y 50. Mediante el personaje de don Santos se ve que estos sectores han absorbido los valores

de la sociedad de la cual quedan excluidos. En efecto, su obsesivo anhelo de ganarse dinero con el cerdo es sintomático de la ambición de los marginados de tener su parte en la prosperidad, identificada ésta con la ciudad situada en el horizonte. Así, el mundo marginal de las barriadas viene a ser un espejo que refleja la ciudad y los valores distorsionados del capitalismo, o para ser más exacto, del capitalismo incontrolado que suele imperar en los países del Tercer Mundo. De forma grotesca don Santos remeda el capitalista que explota a sus semejantes en su afán de sacar ganancias de sus inversiones. Y el cerdo, cuya voracidad insaciable sigue creciendo a medida que engorda, viene a ser símbolo de un sistema monstruoso cuya característica principal es la avaricia:

> Al comenzar el invierno el cerdo estaba convertido en una especie de monstruo insaciable. (I, 7)
> La voracidad del cerdo crecía con su gordura. (I, 11)

El hecho de que tanto Santos como el cerdo estén asociados con la demencia de la luna llena sugiere que el sistema que representan constituye una perversión. Tal perversión está insinuada también por un paralelismo antitético entre las relaciones que Santos y sus nietos tienen con sus respectivos animales. La relación entre los muchachos y su perro es una expresión de amor, en cuanto está basada en un cariño mutuo. Para Santos, en cambio, el cerdo no es sino una extensión de sí mismo y su preocupación por el bienestar del animal es a fin de cuentas una manifestación del egoísmo que se ha apoderado de su ser. Al condenar al perro a ser presa del cerdo, Santos sacrifica el amor a la avaricia, pero a la larga la avaricia resulta contraproducente. Si sus nietos son la causa indirecta de su muerte, no son ellos —ni la generosidad humana que personifican— los verdaderos responsables. Por una parte, Santos se ve destruido por su propia avaricia, representada por el cerdo que es su *alter ego*. Por otra, el hecho de que lo devora el mismo cerdo que ha colmado de atenciones implica que es víctima del sistema inhumano cuyos valores ha asumido.

En cierto sentido, Santos ya había dejado de existir como ser humano y su fallecimiento no hace sino completar el aniquilamiento del hombre que fue. Pero los muchachos no se liberan con su muerte, porque el sistema que ha representado sigue intacto y se alza amenazante mientras se preparan a refugiarse en la ciudad:

> [...] se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula.
> Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla. (I, 16)

En el mismo momento en que Santos está siendo devorado por el cerdo, la ciudad, que sus nietos han conocido hasta ahora sólo como un monstruo dormido a la hora celeste del alba, se despierta y abre su gigantesca mandíbula para devorarlos a ellos. En efecto, los muchachos se están escapando del trueno para dar en el relámpago, porque Santos sólo ha sido parte de un sistema más extenso. Se insinúa, además, que no hay escape para ellos, ya que ese sistema hace víctimas de todos los que entran dentro de su órbita, tanto los explotadores como los explotados.

Si la obra de Ribeyro enjuicia el materialismo de la nueva sociedad que va surgiendo en el Perú, también adopta una actitud crítica frente a la inhumanidad del espíritu capitalista que impulsa la modernización, un espíritu que en última instancia requiere que unos pierdan para que otros salgan ganando. Como un hombre cuyo oficio consiste en perseguir deudores, el protagonista de "Dirección equivocada" (1957) se halla en contacto diario con los perdedores. De hecho, aunque no es sino una pequeña pieza del mecanismo socio-económico, su oficio lo sitúa en la primera línea de la guerra social como representante del capitalismo. Sin embargo, en este relato la inhumanidad de ese sistema está puesta de relieve, no por lo que hace el protagonista, sino por lo que deja de hacer, por su incapacidad para ejercer su oficio con la eficiencia fría e impersonal que se espera de él. Por temperamento Ramón es incompetente para ocupar tal puesto. Desde el principio su sensibilidad y su antipatía hacia el espíritu de la época se manifiestan en sus tristes meditaciones sobre los cambios que van transformando Lima y, un poco más tarde, en la depresión que le produce el estado ruinoso de Lince. Cuando llega a la casa que ha estado buscando, recuerda que su jefe le había recomendado que procurara no intimidar al deudor, pero irónicamente es él quien queda desconcertado cuando la esposa del deudor abre una ventana para responder a su llamada. Esta inversión de papeles está sugerida por la alternancia de oraciones directas y narración indirecta. En las oraciones directas es la mujer quien habla, en un tono agresivamente defensivo; mientras que la narración indirecta registra la reacción muda de Ramón, la cual indica que no ha sabido aprovechar su posición de superioridad para asumir la iniciativa como requiere el oficio. Fascinado por el rostro de la mujer y por los ojos que están fijados en los suyos, Ramón queda inmovilizado en actitud pasiva, y los tres párrafos de narración que alternan con las palabras de ella registran una progresiva pérdida de la voluntad de proceder contra el deudor.

Primero, el desasosiego que le produce su papel de perseguidor está insinuado por la imagen de una cabeza a punto de ser guillotinada, evocada en su mente por el rostro enmarcado en la ventana:

> Ramón no desprendió los ojos de aquel rostro. Algo lo fascinaba en él. Quizá el hecho de estar enmarcado en la ventanilla, como si se tratara de la cabeza de una guillotina. (I, 243)

Luego, al mirar los ojos de la mujer, tiene la conciencia de estar violando su intimidad:

> [...] se vio introducido en el mundo secreto de una persona extraña, contra su voluntad, como si por negligencia hubiera abierto una carta dirigida a otra persona. (I, 243)

Finalmente, al tratar de imaginarse el mundo privado que yace detrás de esos ojos, se da cuenta que la historia personal de esa mujer no es sino una lucha continua por subsistir decentemente, una vida dominada por el terror de la humillación y la indigencia que ahora la amenazan en la persona de él:

> [...] Ramón se dio cuenta que ese mundo estaba desierto, que no guardaba otra cosa que una duración dolorosa, una historia marcada por el terror. (I, 244)

Sin ánimos para proseguir y como avergonzado de su oficio, finge ser un vendedor ambulante y, después de retirarse, escribe "Dirección equivocada" en el expediente. Sin embargo, el relato termina con una nota irónica, con su sospecha de que sus motivos no han sido enteramente generosos y que se ha dejado influir por el atractivo de la mujer:

> Al hacerlo, sin embargo, tuvo la sospecha de que no procedía así por justicia, ni siquiera por esa virtud sospechosa que se llama caridad, sino simplemente porque aquella mujer era un poco bonita. (I, 244)

Pero se trata de una ironía que se vuelve sobre sí misma. Porque su negación de los sentimientos generosos que lo han inspirado refleja no sólo su vergüenza de haber faltado a su oficio, sino también los valores distorsionados del sistema socio-económico cuyo código ha infringido.

Mientras el deudor de "Dirección equivocada" escapa inesperadamente a las consecuencias del fracaso comercial, el protagonista de "Junta de acreedores" (1954) no es tan afortunado. Roberto Delmar es un pequeño comerciante al borde de la ruina. Un encomendero, había empezado a modernizar y ampliar su local cuando un competidor, Bonifacio Salerno, montó una bodega en el mismo barrio. Gozando de las ventajas de mejores

provisiones, un local bien instalado y reservas para otorgar créditos, Salerno le arrebató su clientela y, como su comercio iba decayendo, Delmar quedó sin medios para pagar a sus acreedores. Recurriendo al típico mecanismo de defensa de los vencidos, se ve como víctima de una competencia desleal y se aferra a una ilusión compensatoria de superioridad burlándose de la gordura de su rival (I, 89). Desgraciadamente, esto no cambia su situación y, al referir la liquidación de su negocio a manos de sus acreedores, el relato nos representa el drama de la quiebra de un hombre arruinado por un competidor más fuerte.

La inhumanidad del sistema socio-económico está destacada por el hecho de que, a diferencia de Delmar, cuya individualidad está señalada por su identificación como don Roberto, los acreedores están identificados, no por su propio nombre, sino por el de la compañía que representan. Es así como se presentan, como los percibe Delmar y como el narrador se refiere a ellos:

> —Fábrica de cemento «Los Andes» —dijo uno.
> —Caramelos y chocolates «Marilú» —dijo el otro [...] (I, 85)

> —Quisiera saber ... —comenzó la fábrica de fideos— cuántos acreedores han sido citados a esta junta.
> —¡Cinco! —replicó «Arbocó» [...] (I, 84)

Vengándose mediante la caricatura, Delmar se los representa como la personificación de sus respectivas organizaciones:

> Para él, ese hombre alto y de lentes era la compañía «Arbocó» en persona, vendedora de papel y de cacerolas. El otro hombre, porque era adiposo y parecía bien comido, debía ser la fábrica de fideos «La Aurora», en chaleco y sombrero de hongo. (I, 84)

De esta forma se destaca que el papel que cumplen los acreedores los despoja de humanidad, reduciéndolos a meros instrumentos de impersonales fuerzas económicas.

Por supuesto, esto no quiere decir que no tengan personalidad propia, pero resulta significativo que sólo un miembro del grupo esté retratado en profundidad y que éste se disfrace de una persona oficial para darse importancia y compensar su insuficiencia como ser humano. El representante de "Arbocó" se identifica con su compañía a tal punto que toma como una ofensa personal el que uno de sus colegas la confunda con otra (I, 85); más que hablar, hace discursos pomposos llenos de jerga legal (I, 84, 85); amigo del proce-

der correcto, insiste, antes de que se tome una decisión, en hacer un resumen de la discusión anterior, un resumen que resulta una peroración prolija y pretenciosa (I, 91). Es también el más intransigente del grupo, el más vehemente en pedir que se imponga condiciones severas al deudor. Pero resulta evidente que es un hombre motivado por el rencor de saberse un fracasado, un rencor que se reaviva ante la humillante inatención con la cual sus colegas reciben su discurso de resumen:

> Los acreedores reían seguramente de algún chiste. El se sintió ofendido, como si fuera el blanco de las burlas. Todo lo vio por un momento negro y hostil. Su fracaso como orador, su poca suerte con las mujeres, su tragedia de viajar en tranvía, le envenenaron el hígado, le predispusieron a la intransigencia. (I, 91)

Así, Delmar se enfrenta, no sólo con un sistema fríamente impersonal, sino con un individuo amargado que, para compensar su propio fracaso dentro de ese sistema, se identifica con él y lo usa para desahogar su rencor en otro desgraciado. Tal es la distorsión de los valores humanos causada por ese sistema que aquí, como en "Los gallinazos sin plumas", su representante más firme es una víctima psicológicamente pervertida por él.

La inhumanidad del sistema se manifiesta también en la insensibilidad con la cual se portan los acreedores. Varios llegan tarde y, mientras los espera, Delmar anota el contraste entre su falta de puntualidad y su insistencia en que él pague a tiempo (I, 85). Entretanto, los que están presentes lo humillan al bromear entre sí sin consideración a él. Cuando sale a hablar con su hijo, aprovechan su ausencia para registrar la tienda y, al descubrir unas botellas de pisco, el representante de "Arbocó" le invita a invitarle un trago y luego, prescindiendo de la formalidad de pedir, se toma la libertad de servirse a sí mismo. La humillación sufrida por Delmar se ve acentuada por la reacción de su hijo, quien lo acusa de pusilanimidad por soportar tal conducta de parte de los acreedores en vez de echarlos a la calle, y la pérdida de su autoridad está señalada por el hecho de que, en vez de censurar al muchacho por su falta de respeto, lo soborna dándole dinero para ir al cine. Así, Delmar va perdiendo control de su mundo y, viéndose incapaz de imponerse a su hijo o a los acreedores que se han apoderado de su tienda, hasta deja de ser amo de su propia casa.

El encuentro entre Delmar y sus acreedores es una confrontación psicológica a la vez que una negociación financiera. Amenazado por la ruina, don Roberto está resuelto a salvar su amor propio del desastre:

> «Hay que conservar la dignidad —se repetía—. Es lo único que todavía no he perdido». (I, 83)

Sufre una serie de reveses cuando los acreedores lo tratan sin el respeto debido, cuando su hijo se mofa de él, tachando de irrisoria cualquier pretensión de dignidad en sus circunstancias actuales (I, 87), y cuando, olvidando su propósito de dominarse, se deja llevar por el histerismo (I, 94). No obstante, también gana algunas victorias menores: se niega a tratar de negocios hasta que todos los acreedores estén presentes; posterga la junta cinco minutos más para dar al último acreedor tiempo de llegar; acorta la lectura de sus deudas. Esta oscilación entre la humillación y la afirmación se manifiesta en un pasaje donde, mortificado por la conducta de los acreedores, recobra su amor propio recordándose que es presidente de la Asociación de Padres de Familia del Centro Escolar donde estudian sus hijos, para caer luego en la cuenta de que la quiebra lo obligará a renunciar a ese cargo (I, 86-87). En el momento culminante de la junta, marcado por la música de baile que llega desde la casa vecina y que da un aire de irrealidad a la sesión, tiene la ilusión de haber ganado una victoria. Intentando acobardarlo para que se conforme con las condiciones que ellos quieren imponer, los acreedores juegan su carta más fuerte amenazándolo con la quiebra, pero él les baja los humos aceptando la quiebra sin reparo y mientras ellos se miran desconcertados, es él quien cierra la junta con decisión. Después de que se han ido, experimenta un sentimiento de triunfo:

> La idea de que había conservado la dignidad comenzó a parecerle verosímil, comenzó a llenarlo de una rara embriaguez. Tenía la impresión de que había ganado la batalla, que había batido en retirada a sus adversarios. El espectáculo de las sillas vacías, de las colillas humeantes, de las copas volteadas, le producía una especie de frenesí victorioso. (I, 95-96)

Pero su euforia se desvanece conforme va reconociendo la realidad de su situación.

> Don Roberto observó su imagen en el pomo, pequeñita y torcida. «¡La quiebra!» susurró, y esta palabra adquirió para él todo su trágico sentido. Nunca una palabra le pareció tan real, tan atrozmente tangible. Era la quiebra del negocio, la quiebra del hogar, la quiebra de la conciencia, la quiebra de la dignidad. Era quizá la quiebra de su propia naturaleza humana. Don Roberto tuvo la penosa impresión de estar partido en pedazos, y pensó que sería necesario buscarse y recogerse por todos los rincones. (I, 96)

La palabra "quiebra" comunica todas las implicaciones de la insolvencia. Significa la quiebra de su negocio y de su hogar, la quiebra de su amor propio, su quiebra como ser humano. Delmar contempla su degradación al mirar su reflejo en un pomo, el cual le devuelve una imagen reducida y distorsionada, y su desmoralización se manifiesta en su sensación de haberse desintegrado físicamente. Así, en su confrontación con sus acreedores don Roberto no sólo sale perdiendo en su lucha por salvar su negocio, sino que también queda vencido en su defensa de su dignidad humana.

En la última parte de la narración Delmar rehuye a su familia y a sus amigos y se dirige solo hacia el mar para ordenar sus ideas:

> Había oscurecido. Un olor a mar saturaba el ambiente. Don Roberto pensó en el malecón. Allí se estaba bien. Había un barandal ondulante, una hilera de faroles amarillos, un mar oscuro que batía incesantemente la base del barranco. Era un lugar apacible donde apenas llegaban los rumores de la ciudad, donde apenas se presentía la hostilidad de los hombres. A su amparo se podían tomar grandes resoluciones. Allí él recordaba haber besado por primera vez a su mujer, hacía tanto tiempo. En ese límite preciso entre la tierra y el agua, entre la luz y las tinieblas, entre la ciudad y la naturaleza, era posible ganarlo todo o perderlo todo ... Su marcha se hizo acelerada. Las tiendas, las personas, los árboles, pasaban fugazmente a su lado, como incitándolo a que estirara la mano y se aferrara. Un olor a sal hirió sus narices. Aún faltaba mucho, sin embargo ... (I, 98)

Reflejando la confusión del protagonista, el pasaje no aclara el motivo que lo lleva hacia el mar. Por un lado, las referencias a las olas que baten la base del barranco, a la frontera entre la luz y las tinieblas, a las grandes decisiones, al paisaje urbano que lo incita a aferrarse a él, insinúan que está meditando el suicidio como una salida de sus desgracias. Por otro lado, el mar connota tranquilidad, paz del espíritu y —dadas las asociaciones románticas que tiene para él— amor, y podría ser que lo único que se propone sea huir el agresivo ambiente competitivo de la ciudad para refugiarse en otro espacio más ameno. Lo más probable es que los dos impulsos estén obrando simultáneamente. Lo que subyace en ambos es el deseo de escaparse; pero la narración termina con el mar todavía lejos y, así, con la implicación de que es probable que nunca alcance el refugio anhelado. Para Delmar, como para los demás personajes de Ribeyro, no hay salida, porque son prisioneros de la monstruosa realidad social del Perú nuevo creado por el capitalismo modernizante.

III. CAMBIO SOCIAL Y CRISIS DE IDENTIDAD

Como se ha visto en el capítulo anterior, 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. Esta sociedad cambiante constituye la tela de fondo para la mayoría de los cuentos de temática peruana. Muchos de estos cuentos examinan las distintas maneras en que los hombres responden al cambio y, sobre todo, exploran los problemas de identidad sufridos por individuos que se sienten inseguros de sí y de su lugar en el mundo al tener que adaptarse a nuevas circunstancias. Así, como los Ribeyro retratados en "El ropero, los viejos y la muerte" y "El polvo del saber", Alfredo, el protagonista de "De color modesto" (1961), es un joven que ocupa una posición social ambigua como miembro empobrecido de la burguesía de Miraflores. El marco de la narración es una de las elegantes fiestas semanales donde los jóvenes burgueses miraflorinos se reunen en busca de enamorada y donde se inician casi todos los noviazgos y matrimonios del distrito. Se trata, así, de un medio exclusivo que viene a ser un microcosmos del acomodado mundo burgués. Alfredo pertenece a ese mundo por formación y por tradición familiar, como se desprende del hecho de que va en compañía de su hermana y que conoce a algunos de los invitados. Pero también se encuentra marginado de ese mundo, como indica el primer párrafo, el cual lo presenta como un mero espectador solitario que observa la fiesta sin participar en ella. En el curso de la noche sufre una serie de humillaciones que destacan su marginación del mundo de sus orígenes y que socavan su amor propio al hacerlo consciente de su falta de status en ese mundo.

A primera vista la marginación de Alfredo se debe simplemente a que es un hombre tímido e inseguro, completamente inepto para el trato social.

Su inseguridad se manifiesta desde el principio cuando, al llegar, va directamente al bar y se bebe dos vasos de ron para darse ánimos. A lo largo de la narración sus visitas al bar van repitiéndose como un motivo recurrente, pero más que fortalecer su confianza el alcohol sólo sirve para aumentar su torpeza, llevándolo a tropezar con los otros invitados y con los muebles. Otro motivo recurrente es su hábito de mirarse en el espejo, un motivo que delata su inseguridad y que sirve para trazar su desmoralización progresiva a medida que la imagen de sí va volviéndose cada vez menos atractiva. El segundo párrafo nos informa que siempre ha sido un fracaso en las fiestas, puesto que baila mal y no sabe charlar con las muchachas; y su actuación posterior confirma su inhabilidad social. Se anima a acercarse a las chicas que se ocupan del tocadiscos y les pide que pongan un bolero, pero se retira desanimado cuando le contestan que el bolero es música para viejos, palabras que él interpreta como una alusión a su persona. Al verlo solo, un amigo lo presenta a un grupo de muchachas demasiado feas para conseguir pareja, un acto que, no obstante de ser bien intencionado, representa un comentario sobre su propia falta de atractivo. Peor aun, las muchachas no le hacen caso y siguen charlando entre sí, y sus intentos de entablar conversación con ellas terminan de modo ignominioso cuando se levantan y se marchan a otra sala. A continuación, su amigo ofrece presentarlo a su hermana, pero es un indicio de su insignificancia que ésta lo haga esperar mientras sigue bailando y luego se marche olvidándose de él. Desesperado de encontrar una pareja, se ve sin otro recurso que pedirle a su propia hermana que baile con él, pero hasta ella lo rechaza, reprendiéndolo por apestar a licor. Al final se da por vencido y, resignado a su fracaso como ser social, erra de una sala a otra "exhibiendo descaradamente el espectáculo de su soledad" (I, 286)

Sin embargo, se nos revela otro motivo de su marginación cuando un grupo de solteronas toman interés en él. Como hombre soltero, representa para ellas un partido potencial y una morena en particular manifiesta su interés de modo provocativo. Pero se decepcionan al descubrir que es un pintor que gana lo justo para vivir y pronto se ve eclipsado por un hombre calvo cuya indumentaria elegante pregona su prosperidad. Su prestigio queda completamente anulado cuando confiesa que no tiene carro. Entre la burguesía de Miraflores tal confesión lo categoriza como un cero a la izquierda y el interés de la morena se transforma en una indiferencia desdeñosa:

> Alfredo se sintió enrojecer.
> —No tengo carro.
> El calvo lo miró perplejo, como si acabara de escuchar una cosa absolutamente insólita. Un hombre de veinticinco años que no

> tuviera carro en Lima podría pasar por un perfecto imbécil. La morena se mordió los labios y observó con más atención el terno, la camisa de Alfredo. Luego le volvió lentamente la espalda. (I, 285)

En efecto, Alfredo se ve tratado como un paria social, no sólo porque es tímido e inseguro, sino también, y sobre todo, porque no dispone de los símbolos del éxito que constituyen el pasaporte necesario para ser aceptado entre la burguesía. Además, hay una relación entre su fracaso personal y su fracaso económico, en cuanto se insinúa que la timidez que lo incapacita para el trato social es la otra cara de la falta de confianza y agresividad que le impide hacerse valer en la lucha por la vida. Así, como los Ribeyro retratados en "El ropero, los viejos y la muerte" y "El polvo del saber", Alfredo representa esos sectores de la burguesía que han venido a menos porque han perdido la capacidad para competir.

Ribeyro suele usar la figura del marginado como un medio de dar un enfoque crítico sobre la sociedad de la cual éste se halla excluido, y las peripecias de Alfredo sirven para destacar la superficialidad de una burguesía que juzga el valor de una persona por cosas externas como el status socio-económico o la capacidad de intercambiar banalidades. Lo curioso, sin embargo, es que un desplazado tan obvio asista a una fiesta de este tipo. Alfredo mismo es consciente de su ineptitud social y apenas ha llegado cuando empieza a preguntarse qué hace en una reunión donde está como pez fuera del agua:

> Al poco tiempo comenzó a aburrirse y se preguntó para qué había venido allí. El detestaba las fiestas [...] era un ser condenado a fracasar infaliblemente en este tipo de reuniones. (I, 281)

Y su amigo se sorprende que, siendo pintor, alterne con gente con la cual no tiene nada en común:

> —Pero, ¿qué haces aquí, hombre? Un artista como tú ... (I, 282)

Porque, como él mismo insinúa en su conversación con la morena, el hecho de haber abandonado sus estudios para dedicarse a la pintura da a suponer que ha rechazado los valores de la burguesía para adoptar un estilo de vida que concuerda mejor con su temperamento y sus gustos. En efecto, marginado de su clase de origen por temperamento y por circunstancias económicas, Alfredo ha querido forjarse una nueva identidad adoptando la persona del artista

disidente. Pero su presencia en la fiesta indica que le falta el valor moral para independizarse y asumir plenamente esa nueva identidad, y sus intentos de conseguirse una pareja sugieren que lo que realmente desea es integrarse a la clase que pretende haber repudiado. De hecho, su posición ambigua como supernumerario en la fiesta refleja el problema de identidad que experimenta como resultado de su relación ambigua con su clase.

Como varios textos de Ribeyro, la narración se centra en un episodio crítico que somete al protagonista a prueba. Desairado por las chicas de su propia clase, Alfredo encuentra una pareja por fin en la persona de una sirvienta negra, a quien saca a bailar, primero en la cocina y luego en la terraza a oscuras. Sobreviene la hora de la verdad con el escándalo que se produce cuando se encienden las luces y quedan descubiertos. Por primera vez en su vida el tímido desplazado se rebela abiertamente, defendiendo a la criada y riéndose de la indignación del dueño de la casa. Después, cuando se los echa a la calle, sigue desafiando a las convenciones sociales llevándola a pasearse con él al borde del mar. Y cuando dos policías toman a la negra por prostituta y los detienen por atentar contra las buenas costumbres, Alfredo acude a su defensa, protestando contra tan flagrante discriminación racial y afirmando que es su novia.

Esta confrontación, primero con la burguesía y luego con los defensores del orden social, destaca las desigualdades clasistas y raciales de la sociedad peruana y los prejuicios arraigados que sancionan y perpetúan tales injusticias. Al burlarse de la reacción escandalizada de sus pares y luego al indignarse ante la conducta de los policías, Alfredo ostenta una actitud liberal que parece indicar que de hecho ha repudiado los valores y actitudes de su clase. No obstante, su postura dista mucho de ser el heroico acto de rebelión que puede parecer a primera vista. No se propone desafiar las convenciones, sino que saca a la criada a bailar simplemente porque es la única pareja que consigue, y en su enfrentamiento con el dueño de la casa está respondiendo a una situación que se le ha presentado más que a una situación que ha querido provocar. Además, sus motivos resultan dudosos, porque en gran parte lo impulsa un sentido de agravio personal causado por las humillaciones que ha recibido y que despierta deseos de "vengarnos de toda esta inmundicia" (I, 290). Por otra parte, su coraje inusitado se debe a la borrachera, que le permite vencer su timidez e ignorar las implicancias de sus acciones. Pero empieza a perder valor a medida que se desvanecen la exaltación del enfrentamiento inicial y el efecto del alcohol. El verso de Vallejo que cita para sí al dejar la fiesta —"Caballísimo de mí" (I, 289)— sugiere que ya se está reprochando por haberse portado estúpidamente, y de ahí en adelante su coraje va siendo

socavado por una inquietud creciente (I, 290, 291). De hecho, su verdadera hora de la verdad no fue la confrontación inicial, cuando actuó en el calor del momento y bajo la influencia del alcohol. Viene más bien al final de la narración cuando el policía lo reta a que confirme que la negra es su novia paseándose con ella por el parque Salazar, el punto de reunión de la burguesía de Miraflores. Obstinadamente Alfredo acepta el reto, pero conforme va acercándose al parque donde lo espera el suplicio de desafiar las convenciones fríamente y en público, y tiene tiempo de considerar las consecuencias futuras de esa acción, se acobarda:

> Vio las primeras caras de las lindas muchachas miraflorinas, las chompas elegantes de los apuestos muchachos, los carros de las tías, los autobuses que descargaban pandillas de juventud, todo ese mundo despreocupado, bullanguero, triunfante, irresponsable y despótico calificador. Y como si se internara en un mar embravecido, todo su coraje se desvaneció de golpe. (I, 293)

Abandonando a la negra bajo el pretexto de ir a comprar cigarrillos, Alfredo termina sometiéndose a los valores que pretende despreciar. Así, como contrapunto de la timidez que le impide conquistar el éxito social, manifiesta una cobardía moral que lo hace incapaz de rebelarse.

Además, a pesar de sus actitudes liberales, su conducta hacia la negra delata su formación burguesa. En realidad, hace uso de la negra para sus propios fines, inicialmente para recuperar su confianza y su amor propio, y posteriormente para vengarse de la clase que lo ha humillado y para representar su fantasía de rebelión social. Abusa de su superioridad social para acosarla y obligarla a hacer su voluntad y, si bien es cierto que la defiende, nunca toma en cuenta los sentimientos de la chica ni las consecuencias que su conducta pueda tener para ella. Lo que hace, en efecto, es representar el papel de rebelde a costa suya y luego, después de ocasionarle la pérdida de su empleo y una humillación mucho más dolorosa que la suya, abandonarla para evitar las consecuencias embarazosas de sus acciones. Así, no sólo su rebelión termina de modo ignominioso, sino que explota y perjudica a una inferior social en la peor tradición de su clase. En este relato vemos a Alfredo vivir las contradicciones de una crisis de identidad. Por un lado, sus intentos de integrarse a su clase sólo sirven para destacar su marginación, y por otro, sus esfuerzos compensatorios por asumir una nueva identidad inconformista delatan su incapacidad para librarse de su formación burguesa.

Un caso parecido es el de Matías Palomino, el protagonista de "El profesor suplente" (1957). Como Alfredo, Matías es un miembro de la clase

media que ha venido a menos. Ha tenido las ventajas de una buena educación y estuvo destinado para una carrera como abogado, pero estas expectativas nunca se realizaron y ha terminado trabajando como un humilde cobrador. El primer párrafo presenta a Matías y su esposa como un típico matrimonio de la clase media baja que lucha contra la pobreza por mantener una apariencia decente. Este status reducido se debe a que por formación y temperamento Matías está mal dotado para defenderse en una sociedad cada vez más competidora, donde la clase media tiene que afrontar la amenaza representada por los sectores populares emergentes. El hecho de que sus maneras, sus costumbres y sus actitudes sean las de un hombre del siglo XIX (I, 248) y que un amigo toque resortes para conseguirle un puesto de profesor suplente, parece sugerir que es un vestigio de un pasado más estable y estratificado, cuando la clase media podía contar con relaciones e influencias para conservar su status hereditario. Pero en una época cuando el status tiene que disputarse en competencia con otros, Matías se halla en una situación desventajosa debido a su docilidad y falta de empuje, a su personalidad esencialmente pasiva, señalada por el apellido Palomino. Las malas notas obtenidas dos veces en el examen de bachillerato no sólo son la causa directa de las circunstancias humildes en que se encuentra, sino que aclaran las razones de su descenso social. En realidad, Matías es indolente y perezoso y nunca se esforzó en sus estudios. También es una persona asustadiza, que no puede contender con las presiones y tensiones de la vida, y en el examen sufrió un ataque de pánico que le hizo olvidar todo lo que había aprendido. Además, carece de resolución y después de ser aplazado por segunda vez, abandonó sus estudios y en los doce años transcurridos desde entonces no ha hecho nada positivo para mejorar su posición. Así, como muchos personajes de Ribeyro, Matías ha venido a menos porque no posee el empuje y la confianza para hacerse valer en un mundo competitivo.

El problema de identidad sufrido por Matías está arraigado en su incapacidad para conformarse con su status disminuido. Siempre se ha negado a aceptar que su fracaso se debe a una falta de méritos de su parte. Al contrario, abriga un sentido de injusticia, atribuyendo la culpa de sus fracasos académicos a la malevolencia del jurado y a la amnesia que toda su vida lo ha asaltado en los momentos críticos, y queda convencido que su verdadero potencial nunca ha sido reconocido. Y mientras lleva la vida pobre de un empleado de la clase media baja, cultiva la imagen del hombre profesional que cree que le corresponde ser:

> Pero si no había podido optar el título de abogado, había elegido la prosa y el corbatín del notario: si no por ciencia, al menos por

apariencia, quedaba siempre dentro de los límites de la profesión. (I, 248)

Así, Matías se nos presenta como un hombre que no puede acomodarse ni con su personalidad ni con su posición social, un hombre cuya formación lo ha condicionado a abrigar una imagen de sí que está desmentida por sus circunstancias actuales y por su incapacidad para ponerse a la altura de ella. Basado, como muchos textos de Ribeyro, en un juego entre ilusión y realidad, el relato pone al desnudo su problema de identidad al señalar el abismo entre el concepto ideal que tiene de si y la persona que se revela ser en realidad.

Como "De color modesto", "El profesor suplente" se centra en un episodio crítico, una hora de la verdad, cuando se somete a prueba la capacidad del protagonista para portarse de acuerdo con la imagen que tiene de sí. Cuando un amigo, un profesor de historia, lo hace nombrar como reemplazo durante su licencia sabática, se presenta por fin la oportunidad que, según opina Matías, la sociedad siempre le ha negado. Matías recibe la noticia de esta inesperada buena fortuna como una vindicación de su concepto de sí y la acepta con aplomo como un tardío reconocimiento de sus méritos:

> —Todo esto no me sorprende —dijo al fin—. Un hombre de mi calidad no podía quedar sepultado en el olvido. (I, 248)

En seguida, empieza a darse aires y al salir a dar su primera clase, manda a su esposa poner una tarjeta en la puerta para anunciar su nuevo status:

> —No te olvides de poner la tarjeta en la puerta —recomendó Matías antes de partir—. Que se lea bien: «Matías Palomino, profesor de historia». (I, 248)

A primera vista, esta obsesión con la tarjeta no parece ser sino un manifestación absurda de su vanidad y su deseo de impresionar. En realidad, es sintomática de una crisis de identidad profundamente arraigada. Matías atribuye importancia a la tarjeta precisamente porque sería una prueba tangible de que posee el status que siempre ha creído ser su derecho, una garantía de la realidad de su concepto de sí.

Sin embargo, su inseguridad queda delatada por el mero hecho de que necesita la tarjeta para reforzar su amor propio, y a medida que se dirige hacia el colegio para enfrentarse con su hora de la verdad, su confianza empieza a menguar. Como en el caso de Alfredo en "De color modesto", la erosión de

su concepto de sí se expresa mediante la imagen que se le presenta cuando contempla su reflejo en una vidriera. Su calva y su bigote lacio no sólo reflejan su sentido de insuficiencia y su moral decaída, sino que socavan su confianza aun más al revelarle como es realmente:

> [...] Matías comprobó que su calva convalecía tristemente entre los mechones de las sienes y que su bigote caía sobre sus labios con un gesto de absoluto vencimiento. (I, 249)

Frente al colegio vuelve a vivir la experiencia del examen de bachillerato: se turba y la lección que había preparado la noche anterior se transforma en un revoltijo confuso de hechos mal recordados. Al percatarse de que un portero uniformado lo está observando, se intimida, como siempre se ha intimidado ante la autoridad, y prosigue su camino sin atreverse a entrar. Durante algún tiempo vaga por las calles hasta encontrarse de nuevo ante la misma tienda de antes, cuya vidriera le devuelve la misma imagen desmoralizada y desmoralizadora:

> [...] su imagen volvió a surgir del fondo de la vidriera [...] alrededor de los ojos habían aparecido dos anillos negros que describían sutilmente un círculo que no podía ser otro que el círculo del terror. (I, 250)

Los anillos negros alrededor de sus ojos, como las vueltas que ha dado al caminar, representan el círculo vicioso del miedo dentro del cual está atrapado por su sentido de su propia insuficiencia. Sin embargo, se envalentona y se obliga a volver al colegio, pero huye de nuevo cuando divisa un grupo de sacerdotes ensotanados que lo esperan en la entrada. Porque ese grupo lo hace recordar los jurados de su infancia y parece personificar las fuerzas imperiosas que toda su vida le han exigido lo que no puede dar, sometiéndolo a pruebas que están más allá de sus capacidades. Así, a la hora de la verdad resulta que a Matías, como a Alfredo en "De color modesto", le faltan las cualidades para ponerse a la altura de su concepto de si. Hasta llega a renunciar a ese concepto y a proclamar públicamente lo que es, cuando, al ser perseguido e interrogado por el portero, niega ser profesor e insiste que es cobrador:

> —Por favor —decía—. ¿No es usted el señor Palomino, el nuevo profesor de historia? Los hermanos lo están esperando.
> Matías se volvió, rojo de ira.
> —¡Yo soy cobrador! —contestó brutalmente, como si hubiera sido víctima de alguna vergonzosa confusión. (I, 251)

Así, su viaje al colegio representa una confrontación con la realidad en la cual él mismo se ve obligado por fin a negar su ilusorio concepto de sí. Sin embargo, esa negación no constituye una aceptación de lo que realmente es en términos de personalidad y status. Es, más bien, un acto de cobardía, una evasión del reto de probarse el hombre que cree ser, una huida hacia el refugio de la mediocridad anónima de la cual siempre ha querido escaparse. Aun después del fiasco, se niega a arrostrar la realidad de su situación. Pasa el día paseándose solo, aplazando el momento de confesar su fracaso a su esposa, y, para postergarlo más, vuelve a casa por una ruta tortuosa.

Psicológicamente también esquiva la verdad de su fracaso, viéndose como víctima de una estafa y abandonándose a sueños compensatorios de llegar a ser millonario. Es sólo cuando llega a casa y encuentra a su esposa esperándolo en la puerta cuando su frustración sale a la superficie, porque ahora la verdad ha de imponerse irremediablemente. Aun entonces trata de mantener la ficción, afirmando que su primer día de profesor ha sido un éxito, pero rompe a llorar cuando, por primera vez en su matrimonio, su mujer se muestra orgullosa de él:

> —¡Magnífico! ... ¡Todo ha sido magnífico! —balbuceó Matías— ¡Me aplaudieron! —pero al sentir los brazos de su mujer que lo enlazaban del cuello y al ver en sus ojos, por primera vez, una llama de invencible orgullo, inclinó con violencia la cabeza y se echó desoladamente a llorar. (I, 251)

Porque la distancia entre el orgullo de ella y su propia conciencia del fracaso lo hace consciente del abismo entre su concepto ideal de sí y la realidad de lo que es; un abismo que, tras las experiencias del día, ya no puede salvar, puesto que ya no puede racionalizar su fracaso. Así, nuestra imagen final de Matías Palomino es la de un hombre vencido, despojado de su amor propio y de su sentido de identidad por la comprobación ineludible de su incapacidad para ponerse a la altura de su concepto de sí, y que, sin embargo, sigue sin poder acomodarse con lo que es como persona ni conformarse con su status social disminuido.

Otro personaje cuyo concepto de sí está en conflicto con la realidad es Pablo Saldaña, el protagonista de "Explicaciones a un cabo de servicio" (1957). Pablo se encuentra en grandes apuros, porque hace cinco meses que está sin trabajo y sus hijos han tenido que dejar el colegio porque no tiene con qué pagar la cuota. Pero tiene una idea exagerada de su propio valer y no está dispuesto a aceptar cualquier empleo, sino que busca un trabajo

independiente como hombre de negocios. Se ve como un hombre emprendedor y de variada experiencia que reúne todos los requisitos para ser director de su propia empresa;

> ¿Usted cree que un hombre de mi condición puede aceptar cualquier trabajo? ... Yo tengo cuarenticinco años, amigo, y he corrido mundo ... Sé inglés, conozco la mecánica, puedo administrar una hacienda, he fabricado calentadores para baños, ¿comprende? En fin, tengo experiencia ... Yo no entro en vainas: nada de jefes, nada de horarios, nada de estar sentado en un escritorio, eso no va conmigo ... Un trabajo independiente para mí, donde yo haga y deshaga, un trabajo con iniciativa, ¿se da cuenta? (I, 145)

Pero inconscientemente él mismo delata su falta de realismo. Confiesa que en el colegio no era precisamente de los que brillaban. El hecho que haya trabajado en muchas cosas indica que no tiene ninguna aptitud particular. Sobre todo, no sólo no tiene capital para montar tal negocio, sino que ha tenido que mendigar cincuenta soles a su esposa para salir a buscar trabajo. Igualmente revelador es su método de buscar. No se digna leer los avisos en los periódicos, puesto que lo único que anuncian son empleos humildes de los que considera indignos de él. Su sistema consiste en recorrer las calles y los bares buscando contactos, a la caza de la oportunidad que está convencido está a la vuelta de la esquina:

> ¿Usted sabe cómo se busca un trabajo? No, señor; no hace falta coger un periódico y leer avisos ... allí sólo ofrecen menudencias, puestos para ayudantes de zapatero, para sastres, para tenedores de libros ... ¡bah! Para buscar un trabajo hay que echarse a caminar por la ciudad, entrar en los bares, conversar con la gente, acercarse a las construcciones, leer los carteles pegados a las puertas ... Ese es mi sistema, pero sobre todo tener mucho olfato; uno nunca sabe; quizás allí, a la vuelta de una esquina ... (I, 145)

Tal sistema tiene cierta lógica en cuanto está basada en la percepción que la sociedad peruana funciona a base de contactos personales, pero es impráctico en cuanto Pablo no es el tipo de hombre que alterna con personas influyentes y en realidad no hace sino cifrar sus esperanzas en alguna oportunidad que baje del cielo, confiando en un golpe de suerte que transforme su situación. En ese respecto corresponde a la imagen del típico criollo retratado por Sebastián Salazar Bondy en *Lima la horrible*:

> En el alma de la multitud [...] está profundamente arraigada [...] la certeza de que súbitamente puede abrirse a uno cualquiera el camino de la fortuna. [1]

En cierto sentido Pablo Saldaña es un tipo universal, la mediocridad con un amor propio exagerado, el don nadie con grandes ideas que nunca lleva a la práctica. Al mismo tiempo, tiene rasgos característicamente peruanos, en cuanto ostenta actitudes hispánicas tradicionales en su desprecio por el trabajo plebeyo y en su sentido de ser moralmente superior a sus humildes circunstancias. Pero también ha de ser enfocado dentro del contexto de los cambios socio-económicos producidos por la modernización de los años 40 y 50. Pablo pertenece a la clase media baja que se proletariza a medida que su situación socio-económica se vuelve más y más precaria dentro de una economía modernizante y cada vez más competitiva. Al mismo tiempo es una persona que se ha dejado infectar por el espíritu del capitalismo modernizante, que promete la movilidad social mediante la iniciativa personal. Así, sus fantasías corresponden a un deseo de afirmar su identidad dentro del mismo proceso modernizante que la amenaza. Desgraciadamente para él, ha asimilado los ideales del nuevo orden capitalista sin poseer el talento ni el capital para triunfar dentro de ese sistema. Así, su vida se basa en una ilusión, en una fantasía —la de ser un próspero hombre de negocios— que es incapaz de llevar a la realidad.

Sin embargo, Pablo cree haber dado con la gran oportunidad que ha estado buscando cuando en la calle tropieza con un viejo amigo, Simón Barriga, quien le informa que está a punto de finalizar sus planes para montar un negocio:

> Simón andaba también en busca de un trabajo, es decir, ya lo tenía entre manos; le faltaban sólo unos detalles, un hombre de confianza ... (I, 146)

Para el lector resulta evidente que los dos amigos se hallan en la misma situación y que si los sueños de Simón coinciden con los de Pablo, es igualmente impotente para realizarlos. Pero en su ansia de hallar la oportunidad deseada, Pablo se convence de que el encuentro ha sido providencial, sobre todo cuando descubre que el proyecto de Simón tiene un vago parecido con

---

1. Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible* (México: Era, 1964), p. 42.

otro que él ha estado ruminando. Por consiguiente, los dos amigos deciden hacerse socios en un proyecto cuyo carácter totalmente impráctico está señalado por la absurda manera en que Pablo procura conciliar su idea de importar camionetas para la repartición de leche con la de Simón de importar materiales para puentes y caminos:

> Usted dirá, claro, entre una y otra cosa no hay relación ... Sería mejor que importara vacas. ¡Vaya un chiste! Pero no, hay relación; le digo que la hay ... ¿Por dónde rueda una camioneta? Por un camino, ¿Por dónde se atraviesa un río? Por un puente. Nada más claro, eso no necesita demostración. (I, 146)

Contagiándose cada uno del entusiasmo del otro, los dos amigos dan vuelo a su fantasía y, como suele ser el caso en la narrativa de Ribeyro, van alejándose cada vez más de la realidad a medida que caen bajo la influencia eufórica del alcohol. El plan inicial de formar una compañía lo idean en un bar donde se toman cuatro vasos de pisco, y luego pasan a un restorán donde beben cuatro botellas de vino en el almuerzo mientras elaboran los detalles. En tal atmósfera el problema de financiar la compañía se resuelve a la ligera. No tienen dinero, pero reunir el millón de soles de capital que calculan necesitar les parece poca cosa, dado que disponen de ideas, un capital más valioso con el cual resultará fácil convencer a otros a invertir en la empresa:

> Lo cierto es que Simón y yo llegamos a la conclusión de que necesitábamos un millón de soles ... ¿Qué? ¿Le parece mucho? No haga usted muecas ... Para mí, para Simón, un millón de soles es una bicoca ... Claro, en ese momento ni él ni yo los teníamos. Nadie tiene, dígame usted, un millón de soles en la cartera como quien tiene un programa de cine ... Pero cuando se tiene ideas, proyectos y buena voluntad, conseguirlos es fácil ... sobre todo ideas. Como le dije a Simón: «Con ideas todo es posible. Ese es nuestro verdadero capital» ... Verá usted: por lo pronto Simón ofreció comprometer a un general retirado, de su conocencia y así, de un sopetón, teníamos ya cien mil soles seguros ... Luego a su tío Fernando, el hacendado, hombre muy conocido ... Yo, por mi parte, resolví hablar con el boticario de mi barrio que la semana pasada ganó la lotería ... (I, 146-47)

Resueltos así los problemas prácticos, se dirigen a otro bar a tomar café y licores y, cada vez más ebrios, empiezan a portarse como si la empresa ya fuese una realidad. Inventan un nombre, hacen un diagrama de las oficinas, deciden cómo van a gastar las ganancias y de ahí planifican una expansión de la compañía que ya dan por floreciente.

Lo que revela este vuelo de la fantasía es la necesidad experimentada por Pablo de forjarse una identidad, de crear una imagen de sí que fortalezca su amor propio. Así, cuando llama a su mujer para avisarle que no comerá en casa, aprovecha la oportunidad para informarle del cambio en sus fortunas y así remediar su reputación de fracasado y recobrar prestigio a sus ojos. Si ignora lo práctico en sus fantasías, no es solamente porque ha perdido contacto con la realidad, sino porque lo que le interesa principalmente es el status. Así, es significativo que la única medida práctica que toma sea hacer imprimir tarjetas que lucen el nombre de la compañía. Como en el caso de Matías Palomino, las tarjetas representan lo que más anhela, siendo una garantía de status, evidencia tangible de su importancia como hombre digno de estima.

Desgraciadamente, son la única evidencia tangible. No sólo sus pretensiones de ser un negociante capitalista se ven burladas cuando se revela que ni siquiera tiene recursos para pagar la cuenta del bar, sino que el encuentro con Simón revela su ineptitud total para los negocios. Pablo se cree astuto. Así, por ejemplo, se felicita por la habilidad con la que ha inducido a su esposa a darle cincuenta soles:

> Mi mujer no me los quiso dar, pero usted sabe, al fin los aflojó, la muy tonta ... (I, 145)

Más tarde, se ríe recordando cómo había engañado a Simón, haciendo secreto de las tarjetas para que resultasen una sorpresa:

> «He estado tomando el aire» le dije a Simón; el muy tonto se lo creyó ... (I, 148)

Pero, en realidad, el epíteto que Pablo suele usar para calificar a los demás resulta más apropiado para describirle a él. Porque en el curso de su encuentro con Simón es él quien se revela como "el muy tonto", un inocente que termina siendo víctima de la astucia de su amigo. Simón deja que Pablo pague el almuerzo y el taxi. Luego corresponde con aparente generosidad al invitar trago tras trago, pero no tiene fondos para pagarlos y cuando descubre que su amigo ha quedado sin dinero se escurre bajo el pretexto de ir a telefonear, dejando al pobre Pablo con la cuenta. Aun después, Pablo parece no calar a su amigo ni darse cuenta que lo ha dejado plantado, porque sigue elogiando su generosidad y supone que ha ido a avisar a su mujer que lo lleva a comer a casa. El hecho de que Pablo sea tan ingenuo que se deja engañar por un amigo señala claramente la falsedad de la imagen de negociante emprendedor que

tiene de sí, porque resulta evidente que en el mundo competidor de los negocios él sería un cordero entre lobos.

No hay ninguna razón para suponer que Simón se haya propuesto engañar a su amigo. Lejos de ser un hombre que calcula fríamente, parece ser una persona que improvisa valiéndose de su ingenio para resolver las situaciones que se le presentan. Inicialmente, procura disimular su penuria inventando perspectivas que no tiene. Para mantener la ficción invita tragos libremente, no sólo con la esperanza de que su amigo pagará, sino creyendo que puede hacerlo, puesto que Pablo ha estado gastando como quien tiene mucho dinero. La decisión de abandonar a su amigo se toma después, de improviso, cuando descubre que Pablo tampoco tiene dinero y la fuga se le presenta como la única manera de sacarse del aprieto. Esta reacción apunta a la diferencia esencial entre los dos hombres. No se trata simplemente que Simón es más astuto y duro que Pablo, quien a su lado resulta un ingenuo bonachón. Mientras Pablo se deja arrebatar por la euforia de su proyecto común, Simón parece darse cuenta de que no es sino una fantasía y siempre mantiene un pie en la tierra. Pablo, en cambio, pierde todo contacto con la realidad. Sólo retoma contacto con el mundo circundante cuando se halla solo y desamparado en el bar, cuyo ambiente ya se ha vuelto amenazante. Pero al ser confrontado con la realidad bajo forma de la cuenta, se refugia nuevamente en su fantasía, enseñando las tarjetas como prueba que es un hombre importante y ofreciendo al maitre asociarlo a su empresa y darle parte de las ganancias (I, 149).

Como señala el título, la narrativa tiene la forma de un monólogo en el que Pablo, camino a la comisaría donde lo llevan por impago de la cuenta, intenta convencer al policía que es una persona importante y que todo ha sido un malentendido que se puede resolver amistosamente sin recurrir a la ley. Ya se ha visto que el relato se basa en un contraste irónico entre la imagen de sí que Pablo proyecta y la persona real que inconscientemente se revela ser. Tal contraste supone una resistencia de su parte a enfrentarse con una realidad que amenaza su identidad al negar su imagen ideal de sí. Aun cuando la realidad se impone en la persona del policía, se resiste a aceptarla y sigue aferrándose a su imagen ideal. Su mente se niega a reconocer que un hombre de su talla puede ir preso y trata al policía, no como el implacable representante de la ley, sino como un árbitro comprensivo e influenciable que no puede dejar de quedar impresionado por sus credenciales. Así, celebra su intervención como un golpe de suerte que ha de arreglar el asunto:

> En eso pasó usted, ¿recuerda? ¡Fue verdaderamente una suerte! Con las autoridades es fácil entenderse; claro, usted es un hombre

> instruido, un oficial, sin duda; yo admiro nuestras instituciones, yo voy a los desfiles para aplaudir a la policía ... Usted me ha comprendido, naturalmente; usted se ha dado cuenta que yo no soy una piltrafa, que yo soy un hombre importante, ¿eh? ... (I, 149)

Consciente en acompañarlo sólo a condición de que escuche su versión del asunto (I, 145); cuando el policía lo toma del brazo para impedir que huya entre los transeúntes, lo interpreta como un gesto amistoso (I, 147); más tarde, lo rezonga por meterle prisa (I, 148). En efecto, el monólogo de Pablo se vuelve más confidencial y más confiado conforme va convenciéndose que está convenciendo al policía. Pero nuevamente se está engañando. El silencio guardado por el policía ante su verborragia sugiere que sus argumentos caen en oídos sordos y, además, algunas observaciones de Pablo —"... pero, ¿de qué se ríe?" (I, 145); "No haga usted muecas ..." (I, 146)— dejan ver que el agente lo está tomando a risa. De hecho, cada tema tocado por Pablo no hace sino marcar una nueva etapa en el camino hacia la comisaría, adonde se lo conduce inexorablemente para enfrentar la realidad que siempre ha rehuido. Es sólo al final, frente a la entrada, cuando se da cuenta de que efectivamente está preso, y hasta el último momento se resiste a aceptar los hechos, protestando que es una persona de categoría y mostrando las tarjetas para confirmarlo:

> Pero, ¿qué es esto?, ¿dónde estamos?, ¿ésta no es la comisaría?, ¿qué quieren estos hombres uniformados? ¡Suélteme, déjeme el brazo le he dicho! ¿Qué se ha creído usted? ¡Aquí están mis tarjetas! Yo soy Pablo Saldaña, el gerente, el formador de la Sociedad, yo soy un hombre, ¿entiende?, ¡un hombre! (I, 149)

Si Pablo es un patético fantasista incapaz de aceptar la realidad, estas últimas líneas revelan lo que subyace en sus ficciones. Porque la desesperación con la cual muestra las tarjetas, insiste en su nombre y categoría, y se proclama hombre, apunta a su apremiante necesidad de un status que le devuelva el amor propio y el sentido de identidad que ha perdido.

Si los relatos analizados hasta ahora tratan de crisis de identidad experimentadas por personas que han sufrido una pérdida de status social, "Las botellas y los hombres" (1958) explora el caso igualmente penoso de una persona de clase baja que llega a subir la escala social. Se trata de una historia de emancipación psicológica en la que un hijo se libra de un padre simpático pero haragán e irresponsable. Luciano es un joven de origen humilde cuyo padre los abandonó a él y a su madre hace ocho años, dejándolos en la pobreza,

pero a pesar de eso ha podido prosperar en la vida. En la primera de las tres partes del relato, el padre, quien en los años intermediarios ha estado paseándose por distintos países, se presenta en el club de tenis frecuentado por su hijo y le pide dinero. A pesar de sentirse turbado por la llegada inesperada de su padre y mortificado por su aspecto harapiento, Luciano no sólo le da dinero, sino que lo hace entrar al club, le convida un trago y lo presenta a su compañero, un hombre de clase acomodada. Sin embargo, durante esta reunión de padre e hijo no hay ninguna intimidad entre ellos y Luciano se porta de una manera algo tiesa y forzada. El tono del encuentro está dado por las primeras palabras que cambian entre sí. Sin ceremonia el viejo pide dinero, y Luciano responde reprochándolo por no haberlo saludado como es debido y luego, más que invitarlo a entrar al club, le ordena que lo siga:

> —Dame unas chauchas —dijo—. Necesito ir al Callao.
> Luciano no respondió [...].
> —¿No has oído? —repitió—. Necesito que me des unas chauchas.
> —Esa no es manera de saludar —dijo Luciano—. Sígueme. (I, 191)

De eso se puede deducir que la acogida que Luciano le brinda a su padre no es motivada por la generosidad o el deber filial. Más bien es un reproche mudo, una lección de cómo debe comportarse, dirigida a un hombre que no ha sabido cumplir con sus obligaciones de padre y marido. Y, más tarde, el resentimiento que siente Luciano hacia su padre se manifiesta cuando va a beber unas copas con él, porque va con la intención de buscar la ocasión de enfrentarse con él por su abandono de la familia (I, 196), y luce su mejor ropa para demostrar a su padre que no lo ha necesitado, que ha sabido prosperar sin ayuda paterna (I, 195)

Pero, en la segunda parte de la narración, la situación se ve volteada. El primer encuentro se realizó en el terreno de Luciano, el club de tenis, donde fue él quien dominaba la situación mientras que el viejo se sentía incómodo en un ambiente que lo intimidaba. La segunda reunión se realiza en el territorio del padre, un bar popular, donde se encuentra en su elemento y donde pone a su hijo en la sombra, haciéndose amigo de todo el mundo y descollando como el alma de la fiesta. En la primera parte hubo una inversión de la relación padre-hijo en la que el padre se sentía humillado por su dependencia respecto a su hijo (I, 194). Ahora, en esta segunda parte, el padre se restablece como tal y el hijo vuelve nuevamente al papel filial. Ya en la primera parte hubo indicios de una ambivalencia en la actitud de Luciano hacia su padre, indicios de que

detrás de su resentimiento yacen sentimientos más calurosos, sentimientos nacidos de una necesidad emocional del padre que ha faltado en su vida y de un deseo no confesado de una reconciliación. Así, por ejemplo, le había ofrecido ropa nueva al viejo, le dio todo el dinero que llevaba, y tuvo la delicadeza de retirarse para ahorrarle el embarazo de tener que mostrarse agradecido. Ahora, en la segunda parte, se ve atraído hacia la órbita del viejo y poco a poco va deshaciéndose de su rencor hasta sentir que ha recuperado al padre perdido, ese padre cuya ausencia lo ha dejado con un vacío emocional a pesar de su éxito social. Este proceso se inicia con el abrazo efusivo con el que el viejo lo saluda, un abrazo al cual Luciano se limita a someterse al principio pero al que termina respondiendo:

> Luciano lo vio venir y a pesar suyo se encontró aferrado contra su pecho. Durante un tiempo, que le pareció interminable, sufrió la violencia de su abrazo. A sus narices penetraba un tufo de licor barato, de cebolla de picantería. Este detalle lo conmovió y sus manos, que al principio vacilaban, se crisparon con fuerza sobre la espalda de su padre. Luego de tantos años, bien valía la pena de un abrazo. (I, 195)

A medida que va incorporándose al grupo de bebedores alrededor de su padre, a medida que se deja absorber por la atmósfera de sociabilidad, su resentimiento va disipándose y desde el fondo de su memoria surgen recuerdos de momentos gratos que había pasado con su padre en la infancia. La popularidad que su padre se ha granjeado entre todos los parroquianos del bar y su contagiosa alegría que anima todo el ambiente, lo hacen sentirse tan orgulloso de su padre que se coloca a su lado para hacer ver que es su hijo. Y al notar la capacidad del viejo para chupar y su habilidad en juegos como el sapo, percibe en él cualidades insospechadas y lo ve como un personaje realmente extraordinario. Así, su necesidad emocional, el alcohol, la atmósfera de sociabilidad, y la buena impresión que le hace el viejo al lucir los aspectos más simpáticos de su personalidad, todas estas cosas se combinan para llevar a Luciano a una reconciliación con su padre. Y, al final de la segunda parte, esta reconciliación parece completa cuando los dos salen juntos a la calle, abrazados y cantando:

> Ambos abandonaron el jardín Santa Rosa y abrazados, cantando, se lanzaron por las calles de Magdalena a la caza de un taxi. (I, 197)

En la tercera parte la reconciliación parece sellarse cuando Luciano, de forma casi ritual, readmite al padre a su afecto, introduciéndolo en su mundo

privado, representado por el club donde suele reunirse con sus amigos. El viejo se porta de una manera que le da orgullo, conquistando a sus amigos con su simpatía y su sentido de humor. Luciano llega a creer que su orfandad ha terminado y, cediendo al impulso de hacer una demostración pública de su amor, lo besa ante todos. Como señala el título y como pone de manifiesto esta escena sentimental, el relato se centra en la atmósfera irreal creada cuando los hombres se reúnen para beber en compañía, una atmósfera que borra todo lo desagradable y fomenta un sentido eufórico de compañerismo. Pero la narración nos muestra también la inevitable reacción que se produce a medida que esta euforia da paso a la soledad y la tristeza.

Conforme va avanzando la noche y la conversación deriva hacia las mujeres, el viejo pisa terreno peligroso al tocar el tema que han evitado hasta ahora. No sólo resucita el resentimiento de Luciano al preguntar por su esposa, sino que, demasiado ebrio, gárrulo e insensible para darse cuenta del peligro, se pone a contar por qué la abandonó. Aquí el viejo deja ver el lado poco atractivo de su personalidad que todo ese tiempo había quedado ocultado por su simpática sociabilidad. Delata su irresponsabilidad confesando que abandonó a su mujer porque no aguantaba el seguir viviendo en la miseria y porque necesitaba su libertad. Y cuando anuncia que su esposa se acostaba con otros, esta revelación viene a ser un comentario sobre él, porque resulta que ella se veía obligada a hacerlo a causa de que él no sabía proveer las necesidades de la familia. Y el viejo no sólo no manifiesta remordimiento alguno, sino que hasta hace alarde de su conducta, como si fuera cosa digna de admiración. Además, se muestra insensible a las susceptibilidades de su hijo, reabriendo viejas heridas y humillándolo públicamente al ventilar los trapos sucios de la familia ante sus amigos. La pelea de borrachos que sigue es, en parte, la culminación inevitable de una borrachera prolongada que, después de correr el velo sobre la discordia que existe entre ellos, ha pasado por sus distintas etapas hasta terminar en golpes. Pero, más allá de eso, Luciano lo está castigando a su padre por su traición en el pasado, agravada por esta nueva traición más reciente. Es más, está conjurando el dominio psicológico que el viejo ejerce sobre él y en este sentido la paliza que le da viene a ser una matanza simbólica del padre.

Sin embargo, la ambivalencia que Luciano siente hacia su padre persiste hasta el final. Se manifiesta en la vacilación que le impide dar el primer golpe. Se manifiesta también cuando, al mirar al viejo tendido sin sentido en el suelo, ve "esa ilusión de padre que jamás volvería a repetirse" (I, 201), porque si por una parte esta frase señala su liberación de la imagen falsa que ha tenido

de su padre, también expresa el dolor de la privación emocional ocasionada por la pérdida del padre. Pero donde esta ambivalencia se manifiesta sobre todo es en el gesto que hace al partir. Da al viejo una última limosna, regalándole su anillo de rubí, el cual coloca en su dedo con la piedra hacia adentro. Tradicionalmente el anillo es un símbolo de unión, pero aquí, como señala esta inversión, es un símbolo de separación. Porque representa un mensaje del hijo al padre, dándole pruebas de que no lo necesita, de que puede valerse por sí mismo sin ayuda paterna. Sin embargo, este gesto es al mismo tiempo una última expresión del amor filial y, por lo tanto, el anillo representa un persistente vínculo emocional con el padre del cual Luciano acaba de emanciparse por fin.

Hasta aquí he interpretado este cuento en términos psicológicos, en términos de la relación ambivalente que Luciano tiene con su padre. Pero en otro nivel esta ambivalencia puede entenderse como expresión de una crisis de identidad ocasionada por su ascenso social. En la cuentística de Ribeyro, Luciano es un caso único de movilidad social. Es una persona de clase humilde que ha visto realizada la gran promesa de la modernización capitalista: ha subido de clase. Su nuevo status dentro de una sociedad en vías de modernizarse es señalado por el viejo, cuando observa las nuevas instalaciones del club de tenis y comenta que ahora Luciano se mezcla con la crema de la sociedad limeña en el mismo local donde él antes era guardián y su hijo recogedor de bolas:

> —Todo esto es nuevo, ¡yo no lo conocía! Me acuerdo cuando era guardián y vivíamos allí, en esa caseta. Tú has progresado, ya no recoges bolas. Ahora te mezclas con la «cremita» ... (I, 192)

Pero la consecuencia de este ascenso social es que Luciano se encuentra en una situación ambivalente, suspendido entre dos mundos sin pertenecer a ninguno. Por una parte, se ve distanciado del mundo humilde del cual procede y ya no encaja en ese medio. Eso está puesto en evidencia por la reacción de los parroquianos del bar cuando entra para reunirse con su padre:

> Los empleados lo observaban con perplejidad [...] No veían verdaderamente relación entre ese viejo seboso y charlatán y esa especie de mestizo con aires de dandy. (I, 195)

Por otra parte, tampoco está integrado al mundo de la burguesía. Esto está indicado por el hecho de que su nueva vida parece estar dividida entre dos espacios, el del club de tenis donde se mezcla con la crema, y el del club de

la tercera parte donde se reúne con sus amigos, quienes, se supone, son personas más o menos como él. Estos amigos están calificados como personas "de catadura dudosa" (I, 198), y aunque nunca se explica claramente cómo Luciano ha prosperado, se insinúa que ha sido por medios turbios. En el club de tenis ha podido congraciarse, no porque sea socialmente aceptable, sino porque siempre se ha puesto a la disposición de los demás miembros como pareja, y porque se ha hecho indispensable como agente de sus vicios secretos (I, 194-95). Así, el ascenso de Luciano constituye un comentario irónico sobre las posibilidades de movilidad social en la sociedad peruana.

Además, la posición que ha podido conquistar es una posición sumamente precaria, y se ve amenazada cuando su pasado humilde irrumpe, en la persona de su padre, en el medio burgués que ahora frecuenta. En efecto, su asociación con un individuo tan plebeyo pone en riesgo el status que con tanta dificultad se ha granjeado. Su padre se da cuenta del peligro cuando protesta que Luciano no debiera haberlo hecho entrar al club, puesto que así queda mal ante sus amigos burgueses, y él mismo lo percibe cuando ve cómo el mozo del bar mira a su padre con desaprobación, como el tipo de persona que generalmente sólo se deja entrar por la puerta de servicio. Y por el tono sorprendido de su amigo del club cuando le presenta a su padre, Luciano toma conciencia de que en Lima la pobreza es algo imperdonable y que tener antecedentes pobres es asimismo una mancha social difícil de borrar:

> [...] Luciano trataba de explicarse por qué su amigo había puesto esa entonación en su pregunta. Sin poderlo evitar, observó con más atención el aspecto de su padre. Sus codos raídos, la basta deshilachada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta de que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza era aquí una espantosa mancha, la prueba plena de una mala reputación. (I, 193)

Sin embargo, Luciano se porta de una manera meritoria. No rechaza a su padre, sino que lo hace entrar al club. A pesar de que él mismo se siente incómodo y a pesar de la evidente desaprobación del mozo, lo convida a un trago. Y en vez de avergonzarse, presenta a su padre a su amigo burgués como si fuesen de la misma categoría social. Así demuestra que al subir la escala social no ha olvidado sus orígenes humildes ni ha perdido su orgullo por ellos.

Además, el deseo que experimenta Luciano de recuperar al padre y poner fin a su orfandad refleja una necesidad de recobrar su sentido de identidad, de volver a sus raíces y restablecer sus vínculos con el mundo popular que

ha dejado atrás en su ascenso social. En este sentido su padre viene a ser la personificación de una cultura, del estilo de vida criollo de las clases populares. Así lo da a entender el siguiente pasaje:

> Sus historias, contadas en la sabrosa jerga criolla, inventadas en su mayoría, interrumpidas, retomadas, vueltas a contar de una manera diferente, adobadas con groseros refranes de su cosecha, con invocaciones a valses populares, provocaban estallidos de risa. (I, 198)

Esa cultura tiene su lado atractivo, pero como persona que se ha criado en ese mundo proletario y ha sufrido privaciones materiales y emocionales, Luciano conoce su otra cara y no tiene ilusiones respecto al medio del cual se ha escapado. Sin embargo, se deja seducir por ese mundo, se deja atraer nuevamente hacia él conforme su visión de la cultura popular va siendo distorsionada por un sentimentalismo que encubre sus defectos, un sentimentalismo fomentado por el falso compañerismo de la borrachera y por la nostalgia de raíces que experimenta como hombre socialmente desplazado. Pero esa imagen rosada, idealizada, se ve destrozada cuando el viejo deja expuesto el lado feo de la vida proletaria al proclamar descaradamente su egoísmo e irresponsabilidad como padre y marido:

> Vivíamos en un callejón, vivíamos como cerdos, ¿no es verdad, Luciano? Yo no podía aguantar eso ... un hombre como yo, en fin, sin libertad ... viendo siempre la misma cara, el mismo olor a mujer, qué mierda, había que conocer mundo y me fui ... Sí, señores, ¡me fui! (I, 200)

Al dar una paliza a su padre Luciano rompe definitivamente con el mundo de sus orígenes. No es que traicione su clase en nombre de la ambición, como sugieren críticos como Luchting y Douglas.[2] Más bien se está emancipando de un medio atrofiante. Es significativo que, cuando los dos hombres se enfrentan, Luciano tenga la sensación de mirarse en un espejo. Porque, en última instancia, lo que él está borrando es lo que él hubiera sido si hubiera permanecido en el mundo de su padre o si se hubiera dejado succionar nuevamente dentro de ese mundo. Al conjurar "esa ilusión de padre" (I, 201),

---

2. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, pp.. 22-23; Dianne Douglas, "The Demythification of Reality in the Narrative of Julio Ramón Ribeyro", tesis doctoral, Oklahoma 1981 (Ann Arbor: University Microfilms International, 1983), p. 58.

se está liberando psicológicamente de un mundo que emocionalmente ha seguido teniéndolo cautivo a pesar de que lo ha dejado social y económicamente. Se está despojando de una imagen rosada y sentimental del medio proletario, que en realidad no le ha dado ningún motivo de sentir nostalgia por él. Sin embargo, esa separación definitiva de sus raíces es una experiencia dolorosa, como señala el hecho de que no se decide a dar el primer golpe y como indica también el anillo que deja como regalo de despedida. Porque al matar simbólicamente al padre que es su propia imagen, está matando parte de sí mismo y mutilando su propia persona. En este sentido es significativo que al final del relato se vaya hacia otro espacio, a buscar consuelo en los bares de la Victoria, el barrio de los lupanares, una especie de zona franca al margen de las clases. Porque ahora Luciano es un hombre sin identidad de clase, un hombre que no pertenece a ninguna parte. Como tal, es un personaje representativo de una sociedad modernizante en vías de transición.

IV. ¿LA MISMA HISTORIA DE SIEMPRE?

Si la narrativa de Ribeyro registra los cambios socio-económicos de los años 40 y 50, capta también las constantes de la vida nacional y nos ofrece la imagen de una sociedad que, paradójicamente, sigue esencialmente igual a pesar de esos cambios, una sociedad que, en palabras de Julio Ortega, "se moderniza sin democratizarse".[1] Así, la corrupción de la vida pública peruana está satirizada en "El banquete" (1958), la historia de un terrateniente provinciano, Fernando Pasamano, que invierte toda su fortuna en un banquete suntuoso con el cual agasaja al Presidente con la mira de obtener un puesto diplomático en Europa y la construcción de un enlace ferroviario para sus tierras de la montaña. Pasamano logra granjearse la buena voluntad del Presidente, quien promete hacer las gestiones necesarias para satisfacer sus deseos, pero al día siguiente queda defraudado al descubrir que el gobierno ha sido derrocado por un golpe de estado efectuado mientras se celebraba el banquete.

En parte, Pasamano es víctima de su propia imprudencia. Aunque al final sus planes son desbaratados por un acontecimiento sobre el cual no tiene ningún control y que difícilmente podría haber previsto, queda insinuado desde el principio que el desastre es inevitable. Así, la narración señala la precariedad de su proyecto al establecer un contraste irónico entre su ambición de ser diplomático y su patente ineptitud para representar al país en las grandes capitales del mundo. Queriendo impresionar al Presidente con su sofisticación

---

1. Julio Ortega, "Los cuentos de Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417 (1985), p. 130.

cosmopolita, Pasamano delata su incultura provinciana en la crisis ocasionada por la selección del menú:

> Don Fernando y su mujer, como la mayoría de la gente proveniente del interior, sólo habían asistido en su vida a comilonas provinciales, en las cuales se mezcla la chicha con el whisky y se termina devorando los cuyes con la mano. Por esta razón sus ideas acerca de lo que debía servirse en un banquete al presidente, eran confusas. La parentela, convocada a un consejo especial, no hizo sino aumentar el desconcierto. (I, 111)

Además, una vez puesto en marcha, el proyecto adquiere su propio ímpetu y escapa de su control. Inicialmente Pasamano parece haber planeado un agasajo relativamente modesto, pero luego su deseo de impresionar vence su prudencia, debido en parte, se sobrentiende, al afán de compensar el complejo de inferioridad que le produce la conciencia de ser provinciano. Los dos largos párrafos iniciales registran el proceso mediante el cual el proyecto va convirtiéndose en una obsesión incontrolada, con la consecuencia de que la renovación de la casa ocasiona una reconstrucción total y la preparación del menú exige la importación de los mejores manjares y vinos del extranjero:

> [...] fue necesario echar abajo algunos muros, agrandar las ventanas, cambiar la madera de los pisos y pintar de nuevo todas las paredes [...] don Fernando se vio obligado a renovar todo el mobiliario, desde las consolas del salón hasta el último banco de la repostería. Luego vinieron las alfombras, las lámparas, las cortinas y los cuadros para cubrir esas paredes que desde que estaban limpias parecían más grandes. Finalmente, como dentro del programa estaba previsto un concierto en el jardín, fue necesario construir un jardín. (I, 111)

Es sintomático de la imprudencia de Pasamano que hace este enorme gasto sin tomar la precaución de invitar al Presidente, confiando en que un vago parentesco garantizará que éste acepte. En efecto, hace las cuentas de la lechera, como demuestra cuando, al recibir la aceptación del Presidente, se entrega a una fantasía en la que imagina sus ambiciones convertidas en realidad (I, 113). Así, Pasamano resulta típico de muchos protagonistas de Ribeyro en cuanto se deja arrastrar por una obsesión hasta perder contacto con la realidad y, como suele pasar, se ve castigado cuando la realidad vuelve a imponerse. Es de subrayar que su derrota no es meramente arbitraria. Durante la fiesta él mismo se inquieta al notar que "el banquete, pleno de salud ya, seguía sus propias leyes" (I, 144). En efecto, las circunstancias imprevistas que lo pierden

al final no son sino la culminación de una situación que él ha iniciado pero que no ha sabido controlar.

Sin embargo, la imprudencia de Pasamano se ve contrapesada por su astucia. El comprende las realidades de la vida política y, siguiendo las reglas del juego, procura explotar su parentesco con el Presidente para obtener favores. Además, si invierte su fortuna en el banquete, es porque sabe que el rendimiento ha de estar proporcionado a la impresión que hace. De hecho, Pasamano sabe perfectamente lo que está haciendo y calcula recuperar con creces lo que ha desembolsado:

> [...] al fin de cuentas, todo dispendio le parecía pequeño para los enormes beneficios que obtendría de esta recepción.
>
> —Con una embajada en Europa y un ferrocarril a mis tierras de la montaña rehacemos nuestra fortuna en menos de lo que canta un gallo —decía a su mujer. (I, 112)

Y no se equivoca. Porque su plan surte efecto en cuanto el Presidente se muestra dispuesto a abusar de su autoridad para nombrar embajador a una persona sin títulos ni experiencia y para manipular una comisión pública en beneficio de un particular:

> —Pero no faltaba más —replicó el presidente—. Justamente queda vacante en estos días la embajada de Roma. Mañana, en consejo de ministros, propondré su nombramiento, es decir, lo impondré. Y en lo que se refiere al ferrocarril sé que hay en diputados una comisión que hace meses discute ese proyecto. Pasado mañana citaré a mi despacho a todos sus miembros y a usted también, para que resuelvan el asunto en la forma que más convenga. (I, 114-15)

La inmoralidad del sistema se manifiesta en el comportamiento de ambos, porque tanto Pasamano como el Presidente se ajustan a un código tácito que permite la distribución de favores políticos a la discreción personal del Presidente, al margen de los procederes constitucionales. Así, Pasamano efectúa un golpe personal al ganar acceso al Presidente para granjearse favores. Pero este triunfo tiene su contrapunto irónico en el golpe de estado que depone al Presidente, de manera que Pasamano se ve frustrado por los caprichos del sistema político que ha querido explotar. En efecto, se trata de una historia del cazador cazado y el golpe de estado que desbarata los planes de Pasamano no hace sino reflejar la inestabilidad de un sistema corrupto en

el cual grupos e individuos compiten sin escrúpulos por acceder al poder con el fin de promover sus propios intereses. Esta visión sardónica de la vida política peruana está rematada por una ironía final, porque, como apunta Chambers, Pasamano propicia el golpe sin darse cuenta, en cuanto su estratagema para lograr acceso al Presidente da a los rivales de éste la oportunidad de apoderarse del palacio presidencial. [2]

"Sobre los modos de ganar la guerra" (1969) satiriza el militarismo, representado por el subteniente Vinatea, el instructor militar de un colegio limeño. Vinatea lleva a una clase al túmulo precolombino llamado la huaca Juliana, donde organiza maniobras en las que un grupo de alumnos, haciendo el papel del enemigo, ocupa y defiende la colina mientras él encabeza a los patriotas a quienes les toca reconquistarla. Cuando los asaltantes sufren una derrota ignominiosa, Vinatea interrumpe el ejercicio y reclama la victoria, pretextando que el ataque estaba protegido por la artillería; pero en la discusión subsiguiente se ve aventajado por Perucho Bunker, quien replica que la aviación enemiga había silenciado la artillería, gracias a que sus espías habían saboteado la defensa antiáerea. Vinatea restablece su autoridad obligando a toda la clase a hacer marcha forzada y luego les ordena bajar por una ladera escarpada. Anunciando que el último ha de correr baquetas, aprovecha la oportunidad para victimizar a Perucho y remata el castigo dándole una patada que lo postra en un túmulo de basura. Luego refuta los argumentos de Perucho y vuelve a reclamar la victoria, aduciendo que la aviación enemiga no pudo haber franqueado la defensa antiaérea, ya que sus espías fueron descubiertos y fusilados antes de que pudieran efectuar el sabotaje.

Vinatea está presentado como "un verdadero coloso" (II, 262), un hombre de talla y fuerza enormes; pero, al mismo tiempo, es sumamente lerdo, como se destaca irónicamente al final del relato cuando afirma haber ganado gracias a su inteligencia superior (II, 269), porque la verdad del caso es que ha pasado toda la última parte de la tarde devanándose los sesos antes de hallar por fin una respuesta capaz de rebatir los argumentos de Perucho. Es significativo que la narración se centre en una representación, en un simulacro de guerra, porque la vida de Vinatea es una fantasía en la que representa el papel del militar eficiente. Pero una y otra vez la imagen que quiere proyectar queda desmentida por su increíble incompetencia. Así, se

---

2. Chambers, p. 77.

pertrecha de prismáticos, mapa y brújula y diserta pomposamente sobre el arte de orientarse, pero al dar la orden de ponerse en marcha, se equivoca de dirección (II, 262). Además, pierde la guerra simulada, no obstante que ha estudiado el terreno, ha preparado un plan de batalla y dispone de fuerzas superiores. De un lado, Vinatea resulta un caso patético por ser un personaje ridículamente infantil. Pero, desde otra perspectiva, es un tipo pernicioso, un valentón que abusa de su fuerza y de su autoridad. Amaña la batalla para asegurar que gane, seleccionando como tropas a los alumnos más corpulentos; al ser derrotado, recurre al fraude; cuando resulta aventajado otra vez, se venga castigando a la clase y victimizando a Perucho; y no descansa hasta que sale ganando, aunque sea por las malas. Este retrato de Vinatea puede leerse como una parodia de la clase militar peruana, que se complace en representarse como la única institución eficiente del país, pero que por su incompetencia ha perdido casi todas las guerras que el Perú ha emprendido; que ha sabido correr un velo sobre sus derrotas haciéndolas pasar por hazañas gloriosas; y que, como contrapunto de sus notables fracasos en los campos de batalla, ha sabido en numerosas ocasiones valerse de su musculatura para imponer su autoridad a la población civil. Es significativo que en las maniobras Vinatea se nombre jefe de las fuerzas patrióticas. Refleja así la visión de los militares, quienes se vanglorian de ser los defensores de la nación, pero refleja igualmente un tipo de patriotismo que identifica la nación con los valores e intereses de los militares.

Más allá de la sátira inmediata, otros niveles de significado están sugeridos por la relación antitética que existe entre Vinatea y los alumnos, y Perucho en particular. La antítesis básica opone fuerza y debilidad, estupidez e inteligencia, una oposición en la que aquéllas triunfan sobre éstas, apuntando a un sistema social donde la fuerza domina la inteligencia y donde ésta se halla percibida y temida como subversiva. Esa primera antítesis subsume otra donde se oponen el conformismo y el inconformismo. El entusiasmo con el cual el ingenuo instructor se entrega a las maniobras es sintomático de su inmersión total en la gran comedia que es la vida social, de su ciega aceptación de las normas y convenciones establecidas. En cambio, los alumnos se niegan a tomar las maniobras en serio, mirándolas con ironía como una farsa sin sentido:

> Estábamos ya al pie de la colina terrosa [...] y nos advirtió que tomar por asalto un bastión empinado no era juego de niños.
> —Sobre todo —agregó— si el enemigo dispone de ametralladoras.
> Nosotros observamos la cumbre de la huaca en busca de eventuales adversarios. Sólo vimos tres gallinazos que se expulgaban el sol. (II, 263)

Así, la humillación que Perucho infiere a Vinatea viene a ser un acto de rebeldía que hace burla no sólo del instructor, sino de todo lo que representa. Pero el alumno insubordinado se ve escarmentado y el relato puede leerse como una alegoría de los mecanismos de una sociedad fundamentalmente represiva, donde se despliega la fuerza para suprimir el inconformismo e imponer los valores establecidos. En efecto, la relación entre el instructor y sus alumnos es análoga a la relación entre gobernantes y gobernados; y, en última instancia, el relato versa sobre la arbitrariedad de la autoridad y el abuso del poder. Como autoridad, Vinatea no sólo define las reglas que han de gobernar el juego, sino que se pone en situación de ventaja seleccionando a los alumnos más fuertes para combatir a su lado. Cuando pierde, protesta que ha habido falta, inventando espúreas infracciones de las reglas para descalificar a sus adversarios. Al perder el debate intelectual, tampoco vacila en prescindir de las reglas y recurre a la fuerza desnuda para salir ganando. Así, el relato insinúa que la sociedad está gobernada por reglas inventadas por las clases dominantes en beneficio propio, reglas que imponen a los demás sectores pero que manipulan o ignoran según les conviene. Por eso, el pasaje donde Vinatea pretende haber ganado gracias a su astucia resulta una parodia de su falta de inteligencia:

> —Así es la guerra —dijo—. La gana no sólo el más valiente, sino el que tiene más coco, esto de acá (se dio una palmada en la frente). (II, 269)

Se trata, en efecto, de un paradigma de la manera en que la autoridad manipula la historia y maneja la propaganda para encubrir la represión y para otorgarse un prestigio espúreo.

Otro cuento antimilitarista es "Los moribundos" (1961), el cual está ambientado en la ciudad norteña de Paita durante la guerra de 1940 con Ecuador. Si para Vinatea la guerra era un juego glorioso, aquí la atroz realidad está puesta de relieve por el contraste entre el fervor nacionalista que se apodera de la ciudadanía y el sufrimiento de los soldados heridos, quienes han sido traídos en camión desde el frente y alojados en casas particulares a causa del congestionamiento del hospital local. Sintomática de la patriotería de los civiles es la conducta de Javier, el hermano mayor del narrador, quien juega a los soldados, montando guardia a la puerta del cuarto donde un ecuatoriano herido se halla alojado (I, 211). Por contraste, la vivencia de los combatientes está indicada por la imposibilidad de distinguir entre el ecuatoriano y el peruano alojado con él, puesto que sus uniformes y documentos se han perdido y sus heridas son tan graves que no están en condiciones para hablar:

—¿Son peruanos o ecuatorianos? —le pregunté.
—No sé —me respondió confundido—. No tienen botas ni polainas. Están descalzos. (I, 208)

Este motivo recurrente sugiere que los dos soldados comparten una humanidad común que trasciende las fronteras y las diferencias nacionales, pero en una guerra emprendida por motivos nacionalistas han sido despojados de su humanidad y reducidos a anónima carne de cañón. Así, al describir la llegada de los camiones que traían a los heridos desde el frente, el narrador comenta que los muertos eran tan numerosos que habían dejado de parecer humanos:

> [...] había demasiados y su misma abundancia destruía ese efecto patético que produce el muerto solitario. Ya no parecían hombres los muertos en camionadas. Parecían cucarachas o pescados. (I, 205)

No obstante, llega a comprender lo que significa el morir cuando más tarde presencia a primera mano la prolongada agonía de un soldado moribundo. La cruel indiferencia de la sociedad ante el sufrimiento de los que emplea para hacer sus guerras se pone de manifiesto cuando los soldados heridos quedan olvidados en medio de las festividades organizadas para celebrar la victoria:

> Hubo una parada en la ciudad y a los escolares nos obligaron a desfilar con una banderita peruana en la mano. Por la noche se realizó una ceremonia en la Municipalidad, en la cual mi padre habló, en nombre de la defensa civil. Y mientras tanto los heridos, olvidados ya, se seguían muriendo en nuestra casa. (I, 210)

Posteriormente, la narración subraya esa indiferencia al referir la comida que se celebra en la casa mientras uno de los heridos yace agonizando en el depósito, sus gritos y gemidos amortecidos por la estrepitosa conversación y risas de los invitados.

El relato versa también sobre las divisiones de clase y la explotación del hombre común por los sectores dirigentes. Así, mientras el anónimo soldado peruano no es sino uno de tantos que mueren de las heridas que han sufrido en el campo de batalla, los dirigentes se llevan los premios de la victoria, simbolizados por la medalla nueva que el comandante de la zona luce en el pecho (I, 214). Además, siendo indios los dos soldados, una de las razones por las cuales resulta imposible distinguir al uno del otro es que, para los "blancos", los indígenas no tienen identidad individual, sino que constituyen una anónima masa uniforme:

> parecían dos pastorcitos cajamarquinos o dos de esos arrieros que yo había visto caminando infatigables por las punas de Ancash. (I, 208)

El desprecio que los "blancos" sienten por el indio y su indiferencia ante sus miserias se manifiestan en la respuesta que recibe el padre del narrador cuando pide auxilio a sus invitados para comprender las últimas palabras del soldado moribundo:

> El herido seguía hablando en quechua. Mi papá salió rápidamente y se dirigió hacia el comedor.
> —¿Alguno de ustedes sabe quechua? —oí que preguntaba.
> Algo respondió Marcos y los invitados se echaron a reír. (I, 212)

Por su parte, los soldados indios, obligados a luchar en una guerra que carece de significado para ellos, se sienten como extranjeros en un medio que les es ajeno, como manifiesta el ecuatoriano al expresar el deseo de regresar a su tierra nativa. Los intereses y adherencias clasistas que subyacen a la "nacionalidad" están señalados por el hecho de que, como quechuahablante, el soldado peruano no puede comunicarse con sus "compatriotas" y muere consolado por su "enemigo", con quien tiene más en común. Por otra parte, alternando con los peruanos que celebran la victoria, se halla un ecuatoriano radicado en la ciudad. Como dueño de un bar, éste forma parte de la élite local y delata sus prioridades cuando se niega a interesarse por la suerte de su compatriota y aun a reconocerlo como tal:

> —Tenemos unos heridos —dijo [el padre], excusándose—. Voy a ver qué pasa —y mirando al dueño del «Chimborazo» agregó— Uno es paisano de usted, según me he enterado esta mañana.
> El ecuatoriano se hizo el desentendido y le llenó la copa al comandante, mientras la conversación empezaba de nuevo. (I, 212)

Si "Los moribundos" está ambientado en el pasado, "La piel de un indio no cuesta caro" (1961) muestra la pertinacia en tiempos modernos de los prejuicios sociales y raciales que tienen a los indios por una especie inferior. El protagonista, Miguel, es un joven arquitecto de porvenir quien ha tomado bajo su protección a Pancho, un muchacho indio de las barriadas de Lima. El relato se centra en una visita a su casa de campo, la cual linda con un elegante club campestre cuyo presidente es el tío de su esposa. Durante un paseo por los terrenos del club en compañía de los hijos de éste, Pancho muere electrocutado por un pilón defectuoso. Temiendo un escándalo y una posible

demanda por imprudencia temeraria, la dirección del club falsifica la causa de la defunción y procura congraciarse con los padres del muchacho entregando un cheque para cubrir los gastos del entierro.

Formado en el clima intelectual creado por la modernización de los años 40 y 50, Miguel representa un nuevo tipo de burgués de espíritu liberal. Siente una simpatía sincera por su protegido y se propone darle la oportunidad de mejorar su condición:

> En Lima lo mandaré a la escuela nocturna. Algo podemos hacer por este muchacho. Me cae simpático. (I, 217)

Al enterarse del accidente, hace todo lo posible para socorrer al muchacho, librándolo del alambre eléctrico y luego llevándolo en carro a la Asistencia Pública, y la sinceridad de su afecto se hace patente en su reacción desesperada ante el cuerpo inerte:

> Luego se inclinó sobre el muchacho y lo tocó por primera vez. Estaba rígido. No respiraba [...] En vano miró también a su alrededor, buscando ayuda. En ese momento, al lado de ese cuerpo inerte, supo lo que era la soledad. (I, 221)

En efecto, Miguel trata a Pablo como un semejante, una actitud que contrasta con la de su esposa y su tío, para quienes un mero indio no merece la menor consideración. Así, en la pregunta que inicia el relato, son tales la fraseología y el tono empleados por Dora que podría estar hablando de un animal o un objeto inanimado y no de un ser humano:

> —¿Piensas quedarte con él? —preguntó Dora a su marido. (I, 217)

Desde el principio, resulta evidente que Dora no comparte el interés personal que su marido toma en el muchacho. Bosteza cuando Pablo da pruebas de su habilidad aritmética, y si se muestra conforme con que Miguel lo guarde, es por indiferencia y porque calcula que le puede ser útil. Ni siquiera se conmueve al oir la noticia del accidente, sino que reacciona como si no hubiera pasado nada:

> [...] se encogió de hombros, aspiró la margarita y continuó deambulando por el jardín. (I, 221)

Cuando Miguel se prepara para llevar a su protegido a la Asistencia Pública, ella se preocupa más por el desaliño de su marido que por la salud del muchacho (I, 222). Y le importa tan poco la muerte de Pablo que se viste para ir a una fiesta al club esa misma noche y luego se sienta a escuchar música, sin comprender por qué Miguel se siente molesto (I, 224).

Por su parte, el presidente manifiesta una insensibilidad que delata su egoísmo clasista, porque si bien es natural que le indigne el susto que el accidente les ha dado a sus hijos y que le aterre pensar que pudieran haber sido ellos quienes murieron, en ningún momento testimonia pesar por la muerte del muchacho indio ni se detiene a considerar la angustia de sus padres:

> El presidente había palidecido.
> —¡Imagínate que Mariella o que Víctor hubieran cogido el alambre! Te juro que yo ...
> —¿Qué cosa?
> —No sé ... habría habido alguna carnicería.
> —Le advierto que el muchacho tiene padre y madre. Viven cerca del Porvenir. (I, 223)

Además, una vez que se ha sobrepuesto al susto, lo único que le preocupa es proteger la reputación del club y evitar que se malogre la fiesta organizada para celebrar su aniversario; y, no obstante que un menor inocente ha muerto por la irresponsabilidad de la dirección, la función se realiza tal como se había previsto.

El liberalismo de Miguel lo pone en conflicto con el modo de pensar imperante, representado por su esposa y su tío. Cuando el presidente se niega a reconocer la responsabilidad del club, Miguel anuncia su propósito de regresar a Lima para comunicar lo ocurrido a los padres de Pancho y así darles la oportunidad de entablar una demanda. Pero las fuerzas sociales dominantes resultan demasiado poderosas. El viaje a Lima se retrasa por la tardanza de Dora, y en el interín el presidente adquiere un certificado de defunción y un parte policial que falsifican los hechos, atribuyendo la muerte de Pancho a una deficiencia cardíaca, y dos obreros reparan la instalación defectuosa. Así, al erguirse en defensa de la honradez y la justicia, Miguel se ve frustrado por las sórdidas maquinaciones de una clase lo suficientemente poderosa para manejar el aparato social en beneficio propio. Frente a tales fuerzas, no le queda más remedio que aceptar la derrota de buen talante, como le aconseja Dora:

—No te hagas mala sangre —le susurró al oído—. A ver, pon cara de gente decente. (I, 226)

En efecto, lo que su esposa le recomienda —y lo que él acepta hacer— es que se acomode a la hipocresía con la cual las clases privilegiadas se absuelven de la responsabilidad de la injusticia social, una hipocresía plasmada en el cheque donado por el club para pagar los gastos del entierro.

Sin embargo, si Miguel es vencido por las fuerzas sociales desplegadas contra él, también fracasa en parte porque, como fue el caso de Alfredo en "De color modesto", le falta el valor de sus convicciones. Desde el principio su liberalismo resulta sospechoso, porque concuerda mal con su patente ambición social. Así, su esposa lo tiene fichado como un ambicioso, sabiendo bien que cultiva a su tío por los contratos lucrativos que le proporciona:

—Simpático tu tío —dijo Miguel—. Un poco hablador.
—Mientras te consiga contratos —comentó Dora. (I, 219)

Comprende igualmente que cuando propone que vayan a la fiesta del club, es porque le da la oportunidad de establecer relaciones con personas de influencia:

—¿Has traído algún traje decente? Creo que debemos ir al club esta noche.
Dora le echó una mirada maliciosa:
—Algún proyecto entre manos? (I, 220)

Es cierto que su relación con Pablo es desinteresada y que responde a su muerte de una manera honrada, sin medir las consecuencias que su postura pueda tener para su vida profesional. No obstante, se muestra pusilánime al dejarse vencer tan fácilmente por las maniobras del presidente. En vez de proseguir el asunto recusando la falsa versión de lo ocurrido, cede a las presiones y halagos de su esposa y su tío. Y es que éstos le hacen ver las consecuencias de la posición moral que ha asumido. Así, el presidente alude al proyecto de construir un nuevo bar, en parte para seducirlo, pero también para advertirle que corre el riesgo de perder el contrato prometido. El dilema que se le plantea a Miguel está resumido en la pregunta que le hace su esposa al final del relato:

—¿En qué piensas? —preguntó Dora—. ¿Regresamos a Lima o vamos al club?
—Vamos al club —suspiró Miguel. (I, 226)

Tiene la alternativa de volver a Lima para combatir la injusticia y, como consecuencia, verse condenado al ostracismo social por las personas influyentes de las cuales su carrera depende; o de olvidarse del asunto y así asegurarse un brillante porvenir. Ante tal alternativa, opta por proteger su carrera y su posición social, y al aceptar entregar el cheque a los padres de Pablo, se hace cómplice de la sórdida maniobra del presidente. Así, si Miguel representa un nuevo liberalismo burgués, la pusilanimidad con la cual transige con sus principios demuestra que ese liberalismo no es sino epidérmico.

Si "Los moribundos" y "La piel de un indio no cuesta caro" versan sobre la discriminación racial, la perenne estratificación clasista de la sociedad peruana está tratada con gran sutileza en "Un domingo cualquiera" (1964), la historia de una efímera amistad entre Gabriella, hija única de una acomodada familia burguesa de Miraflores, y Nelly, una chica de la clase media baja que vive en el barrio popular de Matute. Después de conocer a Nelly en una fiesta, Gabriella le hace una visita inesperada un día domingo y la invita a dar un paseo en carro. Al cruzar la línea divisoria entre las clases, Gabriella va en contra de los prejuicios sociales imperantes, porque no sólo su padre no quiere que alterne con gente plebeya (II, 195), sino que la riqueza que ostenta despierta resentimiento y hostilidad en las calles de la Victoria:

> Nelly no respondió, entretenida como estaba en observar la impresión que producía en las calles de la Victoria ese enorme Chevrolet, conducido por esa muchacha rubia, esplendorosa. Las mujeres se detenían para mirarlas con asombro y hasta reprobación. Grupos de vagos, parados en las esquinas, les hicieron gestos obscenos. (II, 194)

Lo que la impulsa a buscar la amistad de una chica de otra clase es una insatisfacción con su propio modo de vida. Tacha a las amigas de su clase de vacías y superficiales, sin otros intereses que los vestidos y el enamorado, y Nelly, en cambio, le hace la impresión de ser una persona seria y madura (II, 194). Además, se siente constreñida por el concepto del decoro social que tienen sus padres, el cual la condena a una vida ociosa y vacía, y envidia a Nelly, una estudiante universitaria que también trabaja como secretaria, porque ella se ha hecho responsable de su vida y se dedica a actividades que dan un sentido a su existencia:

> Yo soy hija única, he tenido siempre lo que he querido. Pero, ¿quieres que te lo diga? Mi vida es un poco vacía. Envidio a las chicas como tú que trabajan, que van a la universidad. Mi papá

no quiso que yo fuera a la universidad porque dijo que estaba llena de cholos. (II, 195)

En efecto, Gabriella se presenta como una joven que reacciona contra los valores y convenciones de su clase. Así, por ejemplo, le basta saber que su enamorado del momento le cae simpático a su padre para que ella le pierda estima (II, 196). Confiesa que ella también quiere ir a la universidad y le pide a Nelly que le recomiende algunos libros (II, 196). En fin, parece que Gabriella aspira a emanciparse y que, conceptuando a Nelly como un ejemplo de la mujer moderna e independiente, la ve como un modelo a imitar.

Después de almorzar en un restaurante, las dos chicas van a una playa al sur de Lima, donde juegan en la arena, se bañan desnudas y conversan. Pero como individuos de temperamento y formación muy diferentes, carecen de puntos de contacto que les permitan una comunicación auténtica. Es cierto que logran romper las barreras en algunos momentos, como cuando construyen castillos de arena o se bañan en el mar, simples actividades físicas a las cuales se entregan con naturalidad. Pero hasta en tales momentos su incompatibilidad se hace patente, porque Gabriella delata una personalidad mimada y caprichosa cuando de repente se aburre de los castillos de arena (II, 198), mientras que Nelly revela la timidez de quien tiene poca experiencia de la vida cuando se siente amenazada por el mar (II, 198). Y, en general, la interacción entre ellas, más que acercarlas una a otra, no hace sino destacar la distancia que las separa.

De hecho, todo el relato se basa en el contraste entre las dos chicas. Gabriella está asociada con objetos prestigiosos que proclaman su status privilegiado: su carro lujoso, sus costosos vestidos importados, su libreta de cheques, su sortija de diamantes. En cambio, Nelly viste ropa barata producida en serie, y la vergüenza le impide invitar a Gabriella a entrar al pobre hogar que comparte con su madre viuda y sus cuatro hermanos (II, 193). Además, Gabriella trata sus posesiones con el descuido de quien no necesita preocuparse por el dinero, como demuestra al dejar su sortija abandonada en la arena mientras se baña. Por contraste, el metódico cuidado con el cual Nelly se viste, quitándose la última arenilla de los pies antes de poner sus sandalias (II, 201), apunta a hábitos ordenados, nacidos de la necesidad de economizar y conservar.

Gabriella posee todas las ventajas también en cuestión de atractivo físico. Su magnífica belleza despierta la admiración de todos, y en el restaurante sus pantalones ajustados le merecen la solicitud de los mozos (II, 195). Sus senos son más grandes que los de Nelly (II, 200) y a ésta le da envida su perfecta

silueta (II, 198). También es desinhibida y se desnuda al aire libre con toda naturalidad. En cambio, a Nelly le da vergüenza ir desnuda y sólo se desviste a instancias de su amiga, y cuando ésta le toca el muslo para quitar un piojo de mar se azora y en seguida se apresura a vestirse (II, 201). Además, Gabriella tiene experiencia sexual y habla del sexo con franqueza, mientras que Nelly es virgen y guarda silencio cuando se toca ese tema. Así, Nelly se cohibe cuando Gabriella le describe una de sus aventuras sexuales:

> —No es nada del otro mundo. Da un poco de miedo, claro, pero todo depende si una está, ¿cómo te puedo explicar?, excitada. Otra vez, me acuerdo, en el auto de un enamorado, fue el segundo que tuve, me besó acá —Gabriella tocó el cuello de Nelly— y yo sentí que perdía la cabeza. No sé cómo me di cuenta, cuando ya tenía la falda sobre las rodillas ...
>
> —Tengo un poco de frío —dijo Nelly enterrando en la arena su cigarro. Con su blusa se cubrió los hombros. (II, 199)

Lo que se desprende de este contraste entre las dos chicas es que las ventajas del privilegio rebasan lo material. Porque mientras Gabriella se porta con la confianza de una persona que tiene experiencia del mundo, Nelly, como resultado de la estrechez en la que ha vivido, se siente insegura ante un mundo del cual tiene conocimientos muy limitados.

Además, las dos chicas nunca dejan de ser conscientes de la diferencia de clase. Así, un sentido de inferioridad impulsa a Nelly a disimular su pobreza afirmando que su padre tenía un carro (II, 195), mientras que Gabriella menosprecia la barata ropa en serie que lleva su amiga (II, 198). En efecto, las relaciones que establecen están dictadas por sus respectivas posiciones sociales, porque Gabriella siempre está en situación de superioridad. Es ella quien inicia la amistad, quien tiene carro, quien paga el almuerzo, y también es ella quien domina la conversación, haciendo la mayoría de las preguntas y las confidencias, mientras que Nelly se limita a respuestas reticentes y cautelosas. Hasta llega un momento cuando inciden en un trato que es prácticamente el de ama y criada. Gabriella anuncia que ha dejado sus cigarros en el carro y, como quien interpreta los deseos como órdenes, Nelly se apresura a buscarlos con la debida servilidad:

> —[...] Ah, mis cigarros, los dejé en el carro.
> —Yo te los traigo —dijo Nelly levantándose a su vez.
> —Están en mi cartera.
> Nelly se puso sus sandalias y se encaminó hacia el automóvil [...]

> Cogiendo la cartera emprendió el retorno. En el camino recogió los mocasines que había dejado tirados Gabriella. (II, 198)

Para ser justo con Gabriella, hay que reconocer que procura tratar a Nelly de igual a igual para evitarle sentimientos de inferioridad. Así, por ejemplo, le dice que la pobreza no es motivo de vergüenza (II, 195) y que es preferible tener senos chicos (II, 200). Además, la relación resulta beneficiosa para Nelly, en cuanto le permite conocer nuevas experiencias y la estimula a librarse de sus inhibiciones, como ella misma reconoce al bautizar el lugar donde se ha atrevido a desnudarse por primera vez "la playa de los complejos vencidos" (II, 199). No obstante, el igualitarismo de Gabriella no pasa de ser condescencia hacia una inferior, y mientras Nelly evoluciona bajo su influencia, ella misma parece ser incapaz de aprovechar la oportunidad de desarrollar su personalidad. Su intención de instruirse se vuelve sospechosa por la manera en la cual está formulada, porque su deseo de "un libro que me vuelva sabia" (II, 196) indica que considera el saber como otra posesión más que se acumula sin esfuerzo. En efecto, su frivolidad no tarda en manifestarse. A pesar de su crítica de la superficialidad de sus amigas, empieza a portarse exactamente como ellas, ya que su conversación se centra principalmente en su cuerpo, sus enamorados y sus aventuras sexuales. Además, si Nelly la decepciona por no ser la mujer moderna que había pensado, y por sus inhibiciones y su inexperiencia resulta más bien una compañera insípida, ella no hace ningún esfuerzo por comprenderla. Al contrario, la impaciencia con la cual regresa al carro (II, 201) sugiere que se ha aburrido de ella, como antes se había aburrido de los castillos de arena.

Si su paciencia había menguado en la playa, se desvanece por completo en el viaje de regreso. Cuando llegan a una encrucijada, se contraría porque Nelly no se acuerda por cuál camino han venido (II, 201). Después, cuando el carro se atasca en la arena y se ven obligadas a abandonarlo, echa la culpa a Nelly, acusándola de despistarla a propósito (II, 202). Y cuando Nelly intenta apaciguarla, la desaira de manera ofensiva. Su seco rechazo de la oferta de un libro no sólo indica que su deseo de instruirse era poco serio, sino que expresa su desprecio por todo lo que Nelly representa:

> —Hay un libro estupendo que te puedo recomendar —dijo Nelly de pronto.
> —No me interesan los libros —respondió secamente Gabriella. (II, 202)

Más tarde, cuando Nelly le agradece el paseo, calificándolo de "regio", la humilla contestando que el sol la ha dejado "roja como un camarón" (II, 203). Y en el colectivo que las lleva de regreso a la ciudad, se queda callada, apretando las mandíbulas con cólera, y dejando bien claro que su breve amistad con Nelly ha terminado (II, 203).

En este desenlace Gabriella se revela como una muchacha mimada que está acostumbrada a salirse con la suya y que se pone malhumorada cuando las cosas le salen mal. Si se desahoga castigando a Nelly, es porque sus prejuicios clasistas vuelven a afirmarse a medida que se cansa de ella, y al final del relato se quita la máscara tras un breve intento de olvidar las diferencias sociales. La amistad abortada, como su ambición de ser una mujer independiente, resulta ser nada más que otro capricho de una muchacha rica. Como las posesiones que trata con tanto descuido, Nelly ha sido para ella un nuevo juguete por el cual se ha encaprichado y que ahora echa a un lado al aburrirse de ella. En este respecto, su conducta con Nelly, como la de Alfredo con la sirvienta negra en "De color modesto", viene a ser una forma de explotación clasista, el abuso de una inferior social so copa de falsas actitudes progresistas. En este respecto también, el piojo de mar contra el cual previene a Nelly viene a ser un símbolo de Gabriella misma:

> —Un piojo de mar. ¿No los conoces? Son esos bichitos que hay en la arena. Hay que tener cuidado porque a veces pican. (II, 201)

Porque ella también es una parásita que hiere a la confiada y desprevenida Nelly al servirse de ella para satisfacer un capricho.

La perenne victimización de la mujer peruana a manos del hombre rapaz es el tema de "La tela de araña" (1953). María, la criada de una acomodada familia burguesa, se ve perseguida por el hijo Raúl. Justa, la sirvienta de la casa vecina, promete ayudarla y posteriormente le informa que Felipe Santos, un panadero local, ha ofrecido protegerla, proporcionándole alojamiento hasta que encuentre otro empleo. Ingenuamente María acepta y al inicio de la narración experimenta un gran alivio al refugiarse en su nuevo alojamiento. Pero mientras espera la llegada de Felipe Santos, empieza a inquietarse al darse cuenta de su indefensión, y cuando éste llega por fin, no tarda en manifestarle que la protección que propone es la de un amante. En efecto, María descubre que se ha escapado del trueno para dar en el relámpago, que el cuarto que había creido un refugio es en realidad una trampa. Incapaz de ofrecer resistencia, se resigna pasivamente a su suerte, aceptando el collar que Santos le regala aunque sabe que es un grillete que la encadena a un destino de servidumbre sexual:

> María levantó el mentón lentamente, sin ofrecer resistencia. Había en su gesto una rara pasividad. Pronto sintió en su cuello el contacto de aquella mano envejecida. Entonces se dio cuenta, sin ningún raciocinio, que su vuelo había terminado y que esa cadena, antes que un obsequio, era como un cepo que la unía a un destino que ella nunca buscó. (I, 71)

La historia de María es susceptible de ser leída también en un sentido más general, como una alegoría de la explotación de los débiles por los fuertes en una sociedad regida por la ley de la selva. El contexto implícito es la industrialización y expansión urbana de los años 40 y 50, un proceso de incontrolado desarrollo capitalista que perpetuó y aun fomentó hábitos de rapacidad. La experiencia de María es no sólo la de una mujer en una sociedad dominada por los hombres, sino también la de una inmigrada de las provincias. Como tantos provincianos, ha venido a la capital desde Nazca en busca de una vida mejor, pero en vez de realizar sus esperanzas se ve maltratada y explotada. Una inocente en la selva urbana, ella misma contribuye a sus desgracias por su carácter ingenuo y confiado. En este respecto, el sentimiento de indefensión que reemplaza la sensación de liberación que sintió al llegar al cuarto de Felipe Santos, refleja la experiencia del inmigrado provinciano, quien, pensando escaparse de una vida miserable, se halla desamparado en una ciudad extraña y amenazadora:

> Una inseguridad sin consistencia, surgida de mil motivos secundarios [...], fue atravesándola de parte a parte. Sólo ahora le pareció comprender, que lo que ella tomó al principio por libertad, no era en el fondo sino un enorme desamparo. (I, 68)

Asimismo, la influencia corruptora del medio urbano está insinuada por la conducta de Justa. Más experimentada y astuta que su amiga, Justa se ha adaptado a los usos de la gran ciudad, como delata cuando se sorprende de que María siga resistiendo los requerimientos del niño Raúl (I, 66). En efecto, ella se ha despojado de escrúpulos y está dispuesta a sacar partido de cualquier oportunidad que se le presente. Así, no vacila en alcahuetear para Felipe Santos, cultivando la amistad de María para luego traicionarla.

La rapacidad que caracteriza esta sociedad está destacada por el símbolo central del relato, la epónima tela de araña. La araña es una metáfora del depredador, como señala la equivalencia establecida entre ella y el niño Raúl:

> —El niño Raúl era aficionado a las arañas —recordó de inmediato María [...] El mismo siempre le pareció como una especie de araña

> enorme, con sus largas piernas y su siniestra manera de acecharla desde los rincones. (I, 64)

Así, la creciente inquietud que experimenta María al sentirse amenazada está trazada por los movimientos de una araña que se arrastra por la pared y teje una tela (I, 70), y ella llega a figurarse que Lima es una enorme tela de araña llena de peligros para mujeres como ella y de la cual sólo Felipe Santos puede salvarla:

> Era el único en quien podía confiar, el único que podía ofrecerle amparo en aquella ciudad para ella extraña, bajo cuyo cielo teñido de luces rojas y azules, las calles se entrecruzaban como la tela de una gigantesca araña. (I, 70)

Desgraciadamente la confianza que tiene en Felipe Santos es infundada, porque él resulta ser un depredador que sigilosamente ha estado urdiendo una trampa para ella, una trampa en la cual ha caído desprevenida para acabar siendo presa de su rapacidad.

Si en "La tela de araña" la mujer es una víctima pasiva, "Mientras arde la vela" (1953) nos presenta a una mujer que se rebela contra su condición. La esposa de un albañil, Mercedes, vive en la miseria, porque su esposo Moisés es un borracho que se bebe lo que gana y ella se ve obligada a lavar ropa para mantener la casa a flote. Dos motivos recurrentes son sus manos agrietadas, y su sueño de deshacerse de su marido y montar una pequeña verdulería. Las manos estropeadas por la lejía simbolizan la pérdida de su dignidad humana, de la cual ha sido despojada por el trabajo agobiante:

> [...] miró sus manos [...] Habían perdido toda condición humana. (I, 46)

En cambio, la verdulería representa una liberación de tal esclavitud y la adquisición de independencia y status:

> [...] miró nuevamente sus manos agrietadas por la lejía. Si pudiera abrir la verdulería no tendría que lavar jamás. Tras el mostrador, despachando a los clientes, no solamente descansaría, sino que adquiriría una especie de autoridad que ella sabría administrar con cierto despotismo. (I, 41-42)

Pero Moisés se niega al divorcio y aunque ha juntado suficiente capital para abrir la tienda, no se atreve a sacar sus ahorros mientras su marido está en casa, porque sabe que si él se entera gastaría el dinero en la pulpería.

Al comienzo de la narración Mercedes está sentada a la luz de una vela rumiando los acontecimientos del día y su vida pasada. Ese día había creído durante un breve rato que por fin se encontraba libre de su miseria. Como consecuencia de un accidente que había sufrido en su trabajo, Moisés empezó a portarse como un loco y cuando ella procuró refrenarlo, dio con su cabeza en el suelo y quedó exánime. Convencida que estaba muerto, Mercedes saboreó su inesperada liberación mientras iba a buscar auxilio:

> [...] mientras atravesaba las calles la invadió un gran sosiego [...] Ahora que él no estaba —¿los muertos están acaso?— podría sacar sus ahorros y abrir la tienda. (I, 43)

Pero, al regresar con los vecinos, descubrió que Moisés se había restablecido, y la decepción que experimentó al ver desbaratado su sueño se manifestó en la bofetada que dio a su hijo cuando éste le informó que su padre estaba vivo (I, 44). Así, Mercedes ha conocido unos breves momentos de libertad y tras esta experiencia le resulta insoportable la perspectiva de volver a su condición de antes. Símbolo de esa condición es el labio leporino de su marido dormido, en el cual ve una imagen de su personalidad repulsiva, de la vida asquerosa que comparte con él y de la ineludible realidad que burla sus esperanzas.

El símbolo central que estructura el relato es la vela a cuyo lado Mercedes está sentada. Por una parte, simboliza su miseria, porque no sólo es un síntoma de su penuria en cuanto todos sus vecinos tienen lámparas, sino que alumbra la pobreza de la casa:

> [...] se miró las manos agrietadas por la lejía. Luego su mirada se posó en su marido, en su hijo, en los viejos utensilios, en la miseria que se cocinaba silenciosamente bajo la débil luz. (I, 41)

Además, crea una atmósfera sombría en la que parece que rondan malos espíritus, los cuales, según cabe presumir, representan los espectros de la miseria que persiguen a Mercedes:

> A su reflejo todo pareció poblarse de malos espíritus. (I, 45)

Por otra parte, la llama oscilante parece ser una metáfora de su propio espíritu, que lucha contra la negra desesperación que amenaza con ahogarla. Su decisión de no acostarse hasta que se apague la vela, refleja una resistencia para resignarse pasivamente a la suerte que implacablemente se le impone. De hecho, se sienta a la luz de la vela para pensar su situación, porque le parece

que esta luz le permite pensar con mayor claridad, aunque los pensamientos que suscita son turbadores (I, 44). Y es a la luz de la vela donde por fin alcanza tranquilidad de ánimo al decidir lo que debe hacer para remediar su situación:

> A la luz de la vela, en cambio, su corazón se había calmado, sus pensamientos se habían hecho luminosos y cortantes, como hojas de puñal. (I, 46)

Unas horas antes el enfermero que vino a atender a Moisés le había advertido que, como tiene el corazón dilatado, seguir bebiendo podría ser fatal. Ahora Mercedes saca una botella de pisco y la coloca al lado de la cama, sabiendo que su marido no podrá resistir la tentación de beber. En ese momento la vela se apaga:

> La vela se extinguió en ese momento sin exhalar un chasquido. Los malos espíritus se fueron y sólo quedó Mercedes, despierta, frotándose silenciosamente las manos, como si de pronto hubieran dejado ya de estar agrietadas. (I, 47)

La extinción de la vela simboliza el inminente apagamiento de la vida de Moisés y al mismo tiempo el exorcismo de los espectros de la miseria que han perseguido a Mercedes. Es significativo que en este momento ésta tenga la sensación de que sus manos han recuperado su dulzura, porque al resolverse a rebelarse contra su condición, conquista la independencia y recobra su dignidad humana.

La rebelión de Mercedes prefigura las *Tres historias sublevantes* (1964), las cuales captan la difusión de un nuevo espíritu de combatividad entre las masas peruanas. Ambientados respectivamente en Lima, la sierra y la selva, estos tres relatos sugieren colectivamente que por todas partes del país el peruano común ha empezado a despertarse de su pasividad tradicional y a reivindicar sus derechos humanos. La historia de Don Leandro, el protagonista-narrador de "Al pie del acantilado" (1959) ejemplifica la condición miserable del proletariado urbano en una Lima que carece de los recursos y la infraestructura para absorber la expansión masiva de los años 40 y 50. Tras años de trasladarse de un alojamiento provisional a otro, Leandro levanta su casa en una playa desierta, ve una barriada brotar a su alrededor y luego es desahuciado cuando las autoridades municipales deciden convertir la playa en un balneario. Sin inmutarse, Leandro busca otro terreno y construye otra casa. Así, personifica la tenacidad de las nuevas masas urbanas que, a pesar de las privaciones y sufrimientos de un presente poco prometedor, siguen luchando por sobrevivir

y por reclamar su lugar en el Perú nuevo. El símbolo de esa tenacidad es la humilde higuerilla con la cual Leandro identifica la gente del pueblo:

> Nosotros somos como la higuerilla, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados. Véanla cómo crece en el arenal, sobre el canto rodado, en las acequias sin riego, en el desmonte, alrededor de los muladares. Ella no pide favores a nadie, pide tan sólo un pedazo de espacio para sobrevivir. No le dan tregua el sol ni la sal de los vientos del mar, la pisan los hombres y los tractores, pero la higuerilla sigue creciendo, propagándose, alimentándose de piedras y de basura. Por eso digo que somos como la higuerilla, nosotros, la gente del pueblo. Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuerilla, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir. (II, 7)

"El chaco" (1961) refiere la guerra personal que Sixto Molina libra contra el hacendado local, don Santiago. Aunque éste y sus secuaces persiguen a Sixto y lo matan a balazos, no se trata simplemente de otro escarmiento más que sirva para consolidar el latifundismo reiterando nuevamente la inutilidad de oponer resistencia al hacendado todopoderoso. Animado por un concepto de su dignidad personal, Sixto encarna un nuevo espíritu de independencia entre el campesinado andino, como manifiesta cuando se niega a reconocer la autoridad de don Santiago:

> —Usted no es mi padre —dijo—. Usted no es dios, usted no es mi patrón tampoco. ¿Por qué me viene a gritar? (II, 38)

Además, la reacción de los gamonales sugiere que son conscientes de su vulnerabilidad y de que ya no pueden contar con la pasividad de los indios. Cuando cercan a Sixto, ellos a su vez se ven rodeados por un grupo de comuneros, y aunque no hay nada que indique que éstos piensen intervenir, el hacendado se siente amenazado (II, 53-54). Asimismo, cabe presumir que las ruinas de Marcapampa, donde Sixto libra su última batalla, datan de tiempos precolombinos y la superstición local las tiene por malditas, y en vez de festejar su victoria, los gamonales huyen como aterrados, como si temieran que su acción provocaría la ira del mundo indígena:

> Allí se estuvieron parados un rato muy largo y después empezaron a moverse. Yo creí que se iban a ir todos juntos pero no: don Santiago partió solo por un lado, tan al galope que su sombrero voló con el viento y no se dio el trabajo de recogerlo. Los Otoya se fueron por otro, llevando a su hermano que tenía un trapo

> amarrado en la cabeza. Los cholos y los celadores se fueron hacia la carretera. Todos se iban rápido, casi asustados, como si les hubieran dicho que Marcapampa y todas sus piedras iban a derrumbarse sobre sus cabezas. Y en verdad que sólo ahora, y nosotros no nos habíamos dado cuenta, habían llegado las nubes, las verdaderas. (II, 57)

Los nubarrones que aparecen sobre la cumbre en este momento insinúan que el ejemplo dado por Sixto preludia una inminente tempestad social. Así, se da a entender que su muerte no es simplemente la última de una larga serie de injusticias, sino más bien un comienzo, el anuncio de una nueva actitud que ha de inspirar a las masas indígenas a levantarse y a vengar las injusticias de siglos.

"Fénix" (1962) es la historia de un circo ambulante, narrada mediante los monólogos interiores de seis personajes diferentes: el dueño del circo, tres de sus artistas, y dos soldados que asisten al espectáculo. El escenario es doblemente significativo, en cuanto el calor sofocante de Amazonas evoca un clima social opresivo y en cuanto la ley de la selva parece ser el código que impera en la sociedad humana retratada en la narración. Así, Marcial Chacón, el dueño del circo, es "una especie de caricatura de un capitalista"[3] que ha subido la escala socio-económica a fuerza de luchar y que, ahora que ha conquistado cierto status y prosperidad, aprovecha su poder para explotar y tiranizar a sus subordinados (II, 62). Asimismo, los militares, representantes "del arma ejecutiva de la sociedad"[4], ejercen un sistema de abuso jerárquico: el teniente Sordi, resentido con sus superiores, se desahoga maltratando a su ordenanza Eusebio, y éste, un mestizo limeño, se venga de los golpes que sufre a manos del teniente tiranizando a los serranos de su sección.

En efecto, el circo viene a ser un microscosmos de la injusticia social, siendo los artistas los oprimidos: Max, el enano, que se ve humillado por todos; Irma, la contorsionista, quien tiene que someterse a las exigencias sexuales del dueño; Kong, el viejo oso, que Chacón obliga a actuar bajo un calor sofocante. Fénix, el hércules cuyas luchas con Kong son la atracción principal del espectáculo, representa el proletariado alienado, manifestando su aliena-

---

3. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, p. 62.

4. Ibid

ción en el sentimiento de destierro que experimenta en el clima insoportable de la selva y en su nostalgia del mar y de su pueblo natal de Paramonga. En su carrera de boxeador y luchador y ahora artista de circo, su enorme fuerza física —una metáfora del trabajo del proletariado y de su poder potencial— siempre ha sido manipulada y explotada por otros, hasta dejarlo convertido en un Sansón despojado de vigor:

> Fénix fue el hombre fuerte de su pueblo [...] Y de pronto alguien vino, le robó su fuerza y la fue vendiendo de ciudad en ciudad, hasta no dejar de él ni la sombra de lo que fue, ni siquiera el remedo de su sombra. (II, 61)

Su degradación está señalada por el paralelismo establecido entre el oso y él, porque como Kong él también está cansado y manso (II, 173). Sin embargo, Fénix colabora a su manera en la perpetuación de la injusticia, porque a pesar del cariño que siente por Kong, participa en la explotación del animal. Además, en la lucha ritual que libran ante el público, él, como hombre, representa el orden dominante y simbólicamente cada uno de sus triunfos reafirma el statu quo.

No obstante, la explotación de Kong crea condiciones que llevan a Fénix a tomar conciencia de la situación que hasta ahora ha aceptado con pasividad. Rendido por el calor y la edad, el oso sufre un colapso y, para no defraudar al público, Chacón organiza una pelea simulada, en la que él sustituye a Fénix y éste se disfraza de oso. Inicialmente Fénix se porta con la docilidad que se espera de él y del viejo Kong. Pero al vestir la piel de oso, llega a ver las cosas con los ojos de quien se sabe oprimido. Por una parte, al hallarse en la situación de Kong, comprende cuánto éste ha debido sufrir. Por otra, al verse obligado a asumir el rol de un animal y a aceptar ser tratado como un animal, se da cuenta de su propia degradación. Además, al notar el miedo en los ojos de su contrincante, se percata de la vulnerabilidad del patrón ante el cual siempre se ha acobardado. Y entonces, con la reacción instintiva del animal al cual ha sido reducido, mata a su opresor con un abrazo de oso (II, 78).

Al final del relato Fénix huye hacia el río, el camino que conduce de la opresión de la selva a la libertad del mar, y la recuperación de su dignidad de hombre está señalada por la cabeza de oso que ahora lleva en la mano:

> Avanzo, libre, hacia el río, con mi cabeza de oso en la mano, decapitado, feliz. (II, 80)

Como señala su nombre, Fénix representa un proletariado que renace del fuego de la opresión, un proletariado que despierta y descubre su fuerza latente. Y si el teniente Sordi se apresta a perseguirlo, indicando así que la sociedad burguesa se muestra resuelta a defenderse ante tal amenaza, Fénix no se amedrenta, sino que anuncia el exterminio del orden establecido si se opone a la voluntad popular que él personifica:

> Si esas luces de atrás son antorchas, si esos ruidos que cruzan el aire son ladridos, tanto peor. Los llevo hacia la violencia, es decir, hacia su propio exterminio. (II, 80)

Hay que reconocer que esta conclusión es poco convincente, porque no obedece a la lógica interna de la narración, sino que más bien parece reflejar el clima de optimismo político que reinaba en los primeros años de la década del 60. No obstante, si las *Tres historias sublevantes* no figuran entre los mejores relatos de Ribeyro, tienen el mérito de captar una importante novedad en la vida nacional. Porque si en general la narrativa de Ribeyro indica que la modernización de los años 40 y 50 ha dejado esencialmente intacta la estructura socio-económica del país, estos relatos reflejan una nueva actitud entre los sectores populares que con el tiempo hubo de cambiar el carácter de la sociedad peruana.

V. *MODELOS DEL DESENCANTO*

Si gran parte de la narrativa de Ribeyro está arraigada en la realidad peruana y registra los procesos sociales de su país, el mero hecho de que haya pasado la mayor parte de su vida adulta en Europa y que haya ambientado muchos relatos en ese continente indica que sus preocupaciones artísticas trascienden lo local y, en efecto, la mayoría de los cuentos que reflejan la realidad específica del Perú son susceptibles de ser leídos también en un sentido universal. En conjunto, su obra nos ofrece una visión muy personal de la condición humana, una visión que, si bien es esencialmente pesimista, está caracterizada no tanto por la angustia como por un desencanto irónico.

Ese desencanto se manifiesta en su predilección por ciertos modelos narrativos, entre los cuales se destacan dos en particular. El primero es la historia de iniciación, en la cual el protagonista pierde la inocencia al pasar por experiencias que le abren los ojos a la amarga realidad de la vida. Ejemplos de este tipo de narración son "Los gallinazos sin plumas" y "La botella de chicha", que hemos analizado en otros capítulos,pero el más complejo y consumado es, sin dudas "Una medalla para Virginia" (1965).

Ambientado en el puerto de Paita, este relato narra la historia de una joven a quien se festeja como heroína por haber salvado la vida de Rosina, la esposa del alcalde, cuando ésta se ahogaba en el mar. Pero en la fiesta que se celebra en su honor, las efusivas declaraciones de gratitud que el alcalde hace en público se ven desmentidas cuando le revela en privado que se ha aburrido de su envejecida esposa. Y Virginia llega a comprender que al salvar a Rosina no ha hecho sino mantener a flote un matrimonio naufragado. Este matrimonio que todos tienen por feliz es, en realidad, una comedia que la pareja

representa para salvar las apariencias. Así, el alcalde aparenta estar anonadado por el accidente sufrido por su mujer (II, 183), pero delata sus verdaderos sentimientos cuando hace insinuaciones amorosas a Virginia y le confiesa que hubiera preferido que Rosina muriese:

> —Se hubiera ido al fondo del mar, como una lancha picada y este señor, sí, este señor sería ahora un hombre feliz. Pero, ¿por qué me mira así? Claro, usted no sabe lo que es vivir veinte años al lado de una persona a la que no ... Bueno, la quise al comienzo, es verdad, pero se marchitó tan rápido, se volvió fea, egoísta, vulgar ... (II, 189)

Además, al prolongar la vida de un matrimonio moribundo, Virginia ha exacerbado las tensiones entre marido y mujer. El alcalde se siente más descontento que nunca, porque sufre la frustración de saber que estuvo a dos dedos de librarse de su esposa y, además, los defectos de ésta han sido recalcados por la hermosura de la joven que la ha salvado. En cuanto a Rosina, es irónico que el accidente haya ocurrido como consecuencia de un programa de ejercicio diario mediante el cual pensaba recuperar el atractivo de antes y así merecer de nuevo el afecto de su marido (II, 180), ya que el accidente llama la atención sobre su deterioro físico, el cual queda realzado por la juventud y belleza de su salvadora. Así, la ineficacia de sus esfuerzos por combatir los estragos del tiempo y por retener el amor de su esposo está destacada por su entrada tardía a la fiesta. Porque su prolongado atavío ha servido sólo para acentuar su belleza marchita y se ve eclipsada por Virginia, quien baila en brazos de su marido entre los aplausos de todos los presentes (II, 185).

Así, Virginia aprende que las apariencias son engañosas, porque pensando haber salvado la felicidad del alcalde y su esposa, descubre que no ha hecho sino prolongar el sufrimiento de dos personas infelices. Pero ésta es sólo la primera parte de la lección que recibe esa noche. Como hija de una familia modesta, envidia el estilo de vida de sus superiores y le cohibe que ella y sus padres se presenten en la casa del alcalde luciendo vestidos pobres. Además, su padre es un haragán borracho que se porta en público con una falta de educación que mortifica, y en su interior ella comparte la opinión general, plasmada en una conversación entre los invitados, que tiene al alcalde por un marido ejemplar y a su padre por un irresponsable perdido:

> —Está abatido nuestro alcalde —dijo el párroco—. Parece que ha envejecido diez años. No es para menos. Estuvo a punto de

> quedarse viudo. ¿Es verdad que al viejo Max lo mantiene su mujer?
> —Lo que lo mantiene es la cerveza. (II, 183-84)

Pero si así se establece un contraste que destaca las deficiencias de su propio hogar, Virginia descubre después que la desdicha humana trasciende las barreras sociales, y que con toda su prosperidad y respetabilidad el alcalde y su esposa no son de envidiar, ya que se hallan atrapados en un matrimonio infeliz. Esta percepción viene seguida por otra cuando al final de la narración escucha a su madre reconvenir a su marido por su exhibicionismo de borracho. Al ver la mirada que éste le lanza de reojo, adivina que guarda a su madre los mismos sentimientos que el alcalde guarda a Rosina (II, 190). Hasta entonces había abrigado la ilusión de que sus padres vivían contentos en la pobreza, y a pesar de sus defectos como marido las chanzas joviales de su padre parecían apuntar a un afecto sincero por su esposa. Pero ahora Virginia llega a comprender que, como el matrimonio del alcalde, el de sus padres no es sino una comedia hueca.

Al mismo tiempo que percibe que la desdicha parece ser la norma en los matrimonios de edad madura, Virginia llega a intuir el destino que la aguarda como mujer. Al empezar el baile el imperioso instinto sexual masculino se manifiesta en la manera en que los jóvenes se precipitan a reclamar a una pareja:

> Apenas la orquesta atacó el primer vals, los muchachos se lanzaron a través del piso encerado hacia las sillas y sin transición empezó el baile. Virginia misma, sin saber cómo, fue arrebatado por un mozo del lado de su madre y entró en el torbellino. (II, 185)

Poco tiempo después Virginia descubre que la condecoración que se le concede viene acompañada de otro homenaje, el de ser elevada a la categoría de objeto sexual. Porque la fiesta que celebra su heroísmo expone su belleza a la vista pública por primera vez y los jóvenes aprovechan la ocasión para hacerle la corte:

> Los jóvenes paiteños le hacían descaradamente la corte. Todos, sin excepción, al bailar con ella, le pedían que les relatara cómo había salvado a doña Rosina y terminaban diciéndole que querían también ahogarse sólo para estar en sus brazos. (II, 185)

Y no sólo los jóvenes, porque el alcalde también la persigue con los ojos y luego la requiebra con disimuladas insinuaciones sexuales:

> La noche está tan bonita, ¿no le parece? y usted es tan, tan ... ¿me promete que vendrá algún día al huerto a recoger un poco de fruta? (II, 189)

Al mismo tiempo un sutil juego de paralelismos entre Virginia y Rosina sugiere que el destino de la joven está prefigurado por el de la esposa descartada. En el momento del rescate las dos mujeres están contrastadas en términos de su edad y su apariencia física. Primero Virginia nota el aspecto feo y cadavérico de Rosina y luego su propio cuerpo juvenil atrae atenciones no solicitadas:

> [...] Mientras salía [...] miraba a veces ese rostro que tenía tan cerca y que, abandonado de la vida, se veía horrible. Estaba llena de espinillas, además, y su dentadura era abominable.
>
> Antes de tocar piso, dos hombres estaban ayudándola. Al final, uno de ellos corría por la orilla, llevando en peso a la señora Rosina y el otro trataba de socorrer a Virginia con un socorro que ella no había pedido.
>
> —¡Déjeme! —protestó, al ver que estaba casi desnuda, con sólo su calzón calado al cuerpo y el sostén a punto de desprenderse. (II, 181-82)

Más tarde, cuando Virginia baila con el alcalde, el contraste entre juventud y vejez vuelve a hacerse explícito con la entrada de Rosina:

> —¿Bailamos?
> Virginia accedió y se dejó llevar casi en vilo por esos brazos vigorosos, que la atenazaban hasta hacerle daño y llevaban inflexiblemente el compás. Pronto sintió que aplaudían y se dio cuenta que todos habían formado una ronda y los miraban, sonrientes. Las únicas serias eran las hijas del alcalde: cogidas del brazo, cuchicheaban, mirándole el vestido blanco. Y la señora Rosina, que había aparecido por una puerta interior, un poco asombrada, llevando un maquillaje excesivo que, en lugar de restaurar sus rasgos, parecía subrayar su deterioro. (II, 185)

En ambos episodios la núbil joven es el centro de atracción mientras la mujer madura pasa a segundo plano. Sin embargo, subyace al contraste un vínculo entre las dos mujeres, en cuanto en el primer pasaje Virginia ve en Rosina a la mujer que ella ha de ser un día y en el segundo Rosina ve en Virginia a la mujer que antes fue. En efecto, si la fiesta parece ritualizar la llegada de Virginia a la condición de mujer deseable, se insinúa que con el tiempo ella

también ha de sufrir la indiferencia que es la suerte que le toca a la mujer que decae en belleza.

Esta sugerencia está reforzada por un recurrente simbolismo floral. Al comienzo de la narración Virginia está asociada con los geranios que cultiva y que acaban de florecer (II, 179, 180). Más tarde, el alcalde la identifica específicamente con el geranio y a su mujer con flores exóticas que se marchitan rápidamente:

> —El geranio es una bella flor —dijo al cabo de un rato—. No perfuma mucho pero dura. Es una flor popular. Otras, en cambio, más olorosas, más coloridas, se deshojan en una sola noche y al día siguiente, ¿qué queda en ellas? Nada, unos cuantos pétalos caídos. (II, 188)

Otra vez hay un contraste entre la belleza fresca de Virginia y la belleza marchita de Rosina, un contraste que ya está implícito en sus nombres. Sin embargo, si las lisonjas del alcalde argumentan que la joven proletaria pertenece a una especie más resistente y duradera que su esposa, sus veladas insinuaciones sexuales, expresadas en términos de recoger flores y frutos, implican que a ella también le ha de tocar el destino ineludible de ser desflorada para luego ser desechada al marchitarse.

No es que Virginia perciba esto de manera consciente, pero se sobreentiende que lo intuye, como se desprende del final del relato, donde llega a darse cuenta de los sentimientos que su padre abriga por su madre:

> [...] de reojo lanzó una rápida mirada a su mujer, aparentemente benigna, como para comprobar de dónde venían los reproches, pero cargada de un sentido que sólo Virginia, en ese momento, comprendió. (II, 190)

Es de notar que la entrega de la condecoración se realiza en una ceremonia que se parece a una boda: cuando el alcalde cuelga la medalla en el escote de la heroína, su mano vacila como la de un novio que coloca el anillo en el dedo de la novia; el padre orgulloso reclama el derecho a bailar la primera pieza con su hija; los invitados aplauden mientras el alcalde lleva a la joven por la pista de baile con alarde de virilidad. Así, la medalla viene a ser un símbolo de la condición de mujer a la cual la joven Virginia accede, y la desfloración sexual está sugerida por el chorro de sangre que siente que le va a venir por la nariz cuando se acerca a recibirla:

> En medio de las aclamaciones, Virginia avanzó hasta el centro de la sala, mirando el piso encerado, sintiendo que los oídos le zumbaban y que de durar la ceremonia le iba a salir un chorro de sangre, de puro rubor, por la nariz. (II, 186)

En efecto, la ocasión resulta una especie de rito de iniciación en el que Virginia pierde la virginidad en un sentido metafórico, en cuanto llega a intuir que su destino como mujer es ser el objeto del deseo masculino para luego verse desechada cuando pierda su atractivo sexual.

"Espumante en el sótano" (1967) se diferencia de otras historias de iniciación en cuanto el protagonista, Aníbal Hernández, es un hombre de edad madura que se desengaña del concepto que tenía de su vida. Aníbal es un humilde empleado que trabaja en el servicio de copias del Ministerio de Educación. La distancia entre su percepción de sí y la realidad de su situación está insinuada en el primer párrafo cuando contempla el edificio donde ha pasado toda su vida profesional, porque el enorme rascacielos de concreto que considera como su segundo hogar se yergue como un símbolo de la fría impersonalidad de la moderna ciudad industrial y de la burocracia estatal:

> Aníbal se detuvo un momento ante la fachada del Ministerio de Educación y contempló, conmovido, los veintidós pisos de ese edificio de concreto y vidrio. Los ómnibus que pasaban rugiendo por la avenida Abancay le impidieron hacer la menor invocación nostálgica y, limitándose a emitir un suspiro, penetró rápidamente por la puerta principal. (II, 207)

Este primer párrafo también presagia el desenlace del relato. Aníbal se conmueve porque hoy es su vigésimoquinto aniversario de empleado, pero no puede entregarse a expresiones de nostalgia por el ruido del tráfico. Asimismo, la celebración de este día trascendental de su vida se malogra por la indiferencia de sus colegas, quienes están demasiado ocupados con sus propios asuntos para prestarle importancia. Es un indicio de su insignificancia que nadie se haya dado cuenta de la ocasión, y como consecuencia se ve obligado a organizar la celebración él mismo. Además, lejos de avergonzarse de su olvido, sus colegas asisten a la fiesta de mala gana, considerándola una fastidiosa interrupción de su rutina, y la desconsideración con la cual corresponden a su hospitalidad lo deja humillado, haciéndole comprender la poca estima que se le tiene.

El sótano donde Aníbal trabaja y donde se celebra la fiesta es un espacio simbólico que refleja su status social. Aparte de un breve período cuando fue

Jefe del Departamento de Almacenamiento, toda su vida profesional ha quedado estancado en el humilde rango que ahora ocupa, mientras que antiguos compañeros como Gómez y Escobedo han sido ascendidos. Sin embargo, Aníbal es un hombre que parece satisfecho, sin ningún complejo de ser un fracasado. Por una parte, reconoce sus propias limitaciones y, lejos de envidiar el éxito de Gómez y Escobedo, se alegra de que personas que tiene por amigos hayan prosperado. Por otra parte, como él mismo señala en su discurso, se ve como una persona que a su humilde manera ha servido a la patria lo mejor que pueda:

> Mi trabajo lo he hecho siempre con toda voluntad, con todo cariño. Yo he servido a mi patria desde aquí. Yo no he tenido luces para ser un ingeniero, un ministro, un señorón de negocios, pero en mi oficina he tratado de dejar bien el nombre del país. (II, 215)

Su concepto de formar una parte pequeña pero importante de la gran familia burocrática está indicado por la libertad con la cual se mueve por el edificio y con la cual trata a Paúl Escobedo, el Director de Educación Secundaria. Y cuando se deja llevar por el entusiasmo y vitorea al Director y al Ministro (II, 214), no lo hace para adular sino como manifestación de su espíritu de equipo. Asimismo, cuando termina su discurso aseverando que no podría haber mayor felicidad que trabajar en su presente puesto, se trata de una expresión exagerada y sentimental de su visión del Ministerio, el cual conceptúa como un equipo de amigos dedicados a una causa común:

> Si tuviera que trabajar veinte años más acá, lo haría con gusto. Si volviera a nacer, también. Si Cristo recibiera en el Paraíso a un pobre pecador como yo y le preguntara, ¿qué quieres hacer?, yo le diría: trabajar en el servicio de copias del Ministerio de Educación. ¡Salud, compañeros! (II, 215-16)

En efecto, Aníbal compensa su humilde status convenciéndose de que goza del aprecio de sus colegas. Pero desde el principio queda patente que se está engañando. Así, cuando llega a la oficina, sus colegas no le hacen caso, sino que siguen trabajando sin responder a su alegre saludo:

> —¡Ya llegó el hombre! —exclamó, entrando a una habitación cuadrangular, donde tres empleados se dedicaban a clasificar documentos. Pero ni Rojas ni Pinilla ni Calmet levantaron la cara. (II, 207)

Además, si como en todas las oficinas del mundo el diálogo se realiza a nivel de intercambiar insultos, los colegas contestan a sus chanzas joviales con bromas mordaces que parecen indicar una actitud de antipatía hacia él:

> —¿Veinticinco años? Ya debes ir pensando en jubilarte —dijo Calmet—. Pero la jubilación completa. La del cajón con cuatro cintas. (II, 207)

Y su concepto de un equipo de amigos se ve desmentido por la falta de solidaridad que manifiestan cuando el jefe viene a reprenderlos por la demora de las copias. Lejos de resguardar a Aníbal, que esa mañana ha llegado tarde, le echan la culpa a él y se ríen del desaire que sufre cuando el jefe se niega a hablar de la celebración hasta que despache las copias (II, 208).

No se trata de simple malicia, porque resulta evidente que la opinión que otros tienen de él no coincide con su imagen de sí. Mientras él se considera amigo de todos, ellos lo tienen por un viejo pesado que siempre se está jactando de su larga y memorable relación con el Ministerio y que los ha hartado a tal punto que quieren bajarle los humos:

> —No sabes. Y si lo sabes, es bueno que te lo repita. En esa época yo era Jefe del Servicio de Almacenamiento.
> —¿Han oído? —preguntó Pinilla volviéndose hacia sus dos colegas.
> —Sí —contestó Calmet—. Era Jefe del Servicio de Almacenamiento. Pero cambió el gobierno y tuvo que cambiar de piso. De arriba para abajo. Mira, aquí hay cien papeles más para cortar, en el orden en que están. (II, 209)

Por otra parte, si Aníbal se conceptúa un empleado modelo y justifica el retraso de esta mañana como un lapso excepcional que merece ser perdonado por tratarse del día en que celebra veinticinco años de servicio (II, 208), entre sus colegas parece tener fama de gandul. Así da a entender la reacción furiosa que provoca cuando se ausenta para ir a invitar al Director, dejándolos en apuros:

> Aníbal [...] salió disparado hacia su oficina. Allí sus tres colegas lo esperaban coléricos.
> —¿Así que en la esquina, tomándote tu cordial? ¿Sabes que han mandado tres veces por las copias? (II, 211)

No obstante, si Aníbal acusa defectos que no reconoce, sus colegas se muestran poco generosos en su manera de tratarlo. Así, manifiestan una falta

de compañerismo al no enterarse de que hoy es su aniversario. Además, lejos de sentir vergüenza de no haber contribuido a la celebración de la ocasión, ni siquiera toman en cuenta que él ha tenido que financiar la fiesta de su propio bolsillo. Al contrario, se quejan de la escasez y la mala calidad de la comida y bebida que se les sirve. Y al final, aunque desfilan para estrecharle la mano, nadie se ofrece a ayudarle a limpiar. Aquí el apretón de manos, más que una expresión de solidaridad, es un gesto hueco que refleja la ausencia de esa cualidad entre sus colegas:

> El resto fue desfilando ante Aníbal para estrecharle la mano y despedirse. En pocos segundos el sótano quedó vacío. (II, 216)

En cuanto a sus antiguos colegas ascendidos a jefes, queda patente que para ellos la amistad con Aníbal es una cosa del pasado. Gómez, el Jefe de Departamento, se cuida de guardar las distancias, porque Aníbal representa un incómodo recuerdo de los comienzos modestos que ha dejado atrás y, además, su pretensión de amistad amenaza con subvertir las jerarquías. Así, afirma su status imponiéndole su autoridad ante los otros empleados y en la fiesta niega haber sido compañero suyo en el servicio de mensajeros (II, 213). Al principio se muestra poco dispuesto a asistir a la fiesta y sólo acepta al saber que le dará la oportunidad de codearse con el Director. En efecto, aprovecha la ocasión para promover su carrera congraciándose con Escobedo, y cuando éste se despide él también se marcha.

En cambio, el Director, Paúl Escobedo, no sólo acepta la invitación para complacer a un antiguo colega, sino que se comporta como parte de la peña, mezclándose con sus subordinados y recordando con nostalgia los días cuando Aníbal y él compartían la misma oficina humilde (II, 213). Pero resulta evidente que lo hace sólo por compromiso. Consiente en asistir de mala gana; intenta cortar el discurso de Aníbal tres veces; y su partida apresurada indica que para él la ocasión no ha sido sino otro deber pesado que ha tenido que cumplir para cultivar una imagen pública de hombre afable y democrático:

> El director Escobedo se acercó para abrazarlo.
> —Muy bien, Aníbal; mis felicitaciones otra vez. Pero ahora me disculpas. Como te dije, tengo una serie de cosas que hacer.
>
> Saludando en bloque al resto de los empleados, se retiró de prisa, seguido de cerca por el señor Gómez. (II, 216)

Lo que la fiesta revela es que todas las personas que Aníbal considera como amigos le tienen poco aprecio. En cierto momento escucha las críticas dirigidas contra él, pero no llega a identificar a quién las ha pronunciado:

> —¿Para eso me han hecho venir? —volvió a escucharse al fondo. Aníbal trató de identificar al bromista, pero sólo vio un cerco de rostros amables que sonreían. (II, 212)

Pero, en general, no se entera de tales comentarios:

> Los salud que respondieron en coro ahogaron el comentario del bromista:
> —¿Y yo con qué brindo? ¿Quieren que me chupe el dedo? (II, 212)
> En el silencio que se hizo, alguien decía en el fondo de la pieza:
> —¿Champán? !Esto es un infame espumante!
> Aníbal no oyó esto [...] (II, 214)

El texto da a entender que no los oye, pero queda insinuado que prefiere no escucharlos para seguir aferrándose a la ilusión que durante veinticinco años lo ha sostenido. No obstante, Gómez le abre los ojos a la realidad de su situación al ordenarle limpiar el sótano antes de ir a almorzar:

> —Todo está muy bien, Aníbal, pero esto no puede quedar así. Estarás de acuerdo en que la oficina parece un chiquero. ¿Me haces el favor? [...]
> Aníbal, nuevamente solo, observó con atención su contorno: el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanada, de manchas de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota. Nada estaba en su sitio. No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino —ahora lo notaba— una especie de celda, un lugar de expiación.
>
> —¡Pero mi mujer me espera con el almuerzo! —se quejó en alta voz, mirando a lo alto de las escaleras. El señor Gómez había desaparecido. Quitándose el saco, se levantó las mangas de la camisa, se puso en cuatro pies y con una hoja de periódico comenzó a recoger la basura, gateando por debajo de las mesas, sudando, diciéndose que si no fuera un caballero les pondría a todos la pata de chalina. (II, 216-17)

Tal orden es el colmo de la desconsideración que ha sufrido a lo largo del relato pero que hasta ahora se ha resistido a reconocer. Con ella llega a comprender por fin que se lo considera una nulidad que no cuenta para nada. Por eso, si sus palabras finales forman parte de su repertorio habitual, han dejado de ser

una queja ritual y ahora expresan el rencor de quien ha sufrido la humillación de saberse sin amigos ni estima social.

Otro modelo narrativo que Ribeyro emplea con frecuencia refleja su escepticismo respecto a la capacidad de los hombres para cambiar sus circunstancias existenciales. Esta estructura es circular, en cuanto presenta una insatisfactoria situación inicial, de la cual el protagonista procura escaparse, pero tal intento se ve frustrado, generalmente tras una breve ilusión de éxito, que sirve para acentuar su conciencia de estar atrapado. De los relatos analizados en otros capítulos, "El profesor suplente", "De color modesto" y *"Terra incognita"* se incluyen en esta categoría. Otro ejemplo es "Una aventura nocturna" (1958).

Los dos primeros párrafos resumen la situación del protagonista:

> A los cuarenta años, Arístides podía considerarse con toda razón como un hombre «excluido del festín de la vida». No tenía esposa ni querida, trabajaba en los sótanos del municipio anotando partidas del Registro Civil y vivía en un departamento minúsculo de la avenida Larco, lleno de ropa sucia, de muebles averiados y de fotografías de artistas prendidas a la pared con alfileres. Sus viejos amigos, ahora casados y prósperos, pasaban de largo en sus automóviles cuando él hacía la cola del ómnibus y si por casualidad se encontraban con él en algún lugar público, se limitaban a darle un rápido apretón de manos en el que se deslizaba cierta dosis de repugnancia. Porque Arístides no era solamente la imagen moral del fracaso sino el símbolo físico del abandono: andaba mal trajeado, se afeitaba sin cuidado y olía a comida barata, a fonda de mala muerte.
>
> De este modo, sin relaciones y sin recuerdos, Arístides era el cliente obligado de los cines de barrio y el usuario perfecto de las bancas públicas. En las salas de los cines, al abrigo de la luz, se sentía escondido y al mismo tiempo acompañado por la legión de sombras que reían o lagrimeaban a su alrededor. En los parques podía entablar conversación con los ancianos, con los tullidos o con los pordioseros y sentirse así partícipe de esa inmensa familia de gentes que, como él, llevaban en la solapa la insignia invisible de la soledad. (I, 263)

Un solterón de cuarenta años, Arístides es el eterno perdedor. En la vida profesional es una mediocridad, un humilde amanuense que vive en circunstancias modestas. También es un hombre crónicamente tímido condenado a la soledad por su incapacidad para entablar relaciones sociales normales.

Además, se ha resignado a ser un fracasado y tiene el aspecto descuidado de quien ha abandonado la lucha. Rehuido por sus antiguos amigos, los cuales han prosperado material y emocionalmente, alterna ahora sólo con los otros parias del orden social.

El relato se centra en una ruptura de la rutina normal de Arístides, cuando uno de sus solitarios paseos nocturnos lo lleva a un terreno desconocido, a una de las urbanizaciones nuevas surgidas como consecuencia de la modernización que va transformando Lima. En la narración ese espacio viene a ser una metáfora de la promesa de un futuro mejor, de la posibilidad de romper con el pasado construyendo una vida nueva en la que se realicen sus deseos y esperanzas reprimidos:

> [...] observó a su alrededor: los inmuebles modernos dormían un sueño profundo y sin historia. Arístides tuvo la sensación de estar hollando tierra virgen, de vestirse de un paisaje nuevo que tocaba su corazón y lo retocaba de un ardor invencible. (I, 264)

Al pasar por delante de un café desierto, Arístides se anima a entrar cuando la propietaria lo mira por la ventana con "una expresión de moderada complacencia" (I, 264). Allí sus fantasías parecen transformarse en realidad, porque la mujer no sólo bebe y baila con él sino que le da a entender que puede pasar la noche con ella a condición de que le guarde las mesas de la terraza. Pero su sueño se ve desbaratado cuando, al terminar el trabajo, descubre que ella le ha cerrado la puerta. Así, pensando librarse del círculo de la soledad, queda aun más aprisionado en ella, ya que la humillación de saber que la mujer ha estado burlándose de él representa un golpe mortífero para su frágil moral.

Como tantos personajes de Ribeyro, Arístides es víctima de sus propias ilusiones, las cuales lo llevan a equivocarse en su interpretación de la situación y a perder contacto con la realidad. Mientras baila con la mujer, tiene la convicción "de estar realizando uno de sus viejos sueños de solterón pobre: tener una aventura con una mujer" (I, 266), y se ve convertido en un hombre decisivo y seguro de sí:

> [...] Arístides se reconciliaba con la vida y, desdoblándose, se burlaba de aquel otro Arístides, lejano ya y olvidado, que temblaba de gozo una semana sólo porque un desconocido se le acercaba para preguntarle la hora. (I, 266)

Más tarde se da aires de macho que desentonan con su carácter:

—Hay que guardar las mesas de la terraza.
Arístides se levantó, maldiciendo entre dientes. Para echarse prosa, avanzó hacia la puerta mientras decía:
—Esa es cosa de hombres. (I, 267)

Pero lo único que consigue es ponerse en ridículo, porque tales aires son desmentidos por su desaliño y su conversación inepta; y, en efecto, se ve castigado por dejarse caer en el error de imaginar que una mujer pudiera sentirse atraída por un hombre tan falto de atractivo como él.

Sin embargo, si hasta cierto punto Arístides invita la humillación que se le infiere, el hecho es que es esencialmente una víctima inocente, cínicamente manipulada por una persona que le lleva ventaja en todo. Es un hombre tan tímido que la mirada vagamente cordial que le lanza la propietaria lo turba y le hace huir:

> La mujer elevó la vista y lo miró con una expresión de moderada complacencia. Arístides, completamente turbado, prosiguió su camino. (I, 264)

Cuando regresa su sonrisa lo ahuyenta otra vez y sólo se anima a entrar después de mucha vacilación:

> La mujer continuaba sentada y al divisarlo reprodujo su gesto delicadamente risueño. Arístides se alejó con precipitación, se detuvo a medio camino, vaciló, regresó, espió nuevamente y empujando al fin la puerta de vidrio, se introdujo, hasta ocupar una mesita roja, donde quedó inmóvil, sin levantar la mirada. (I, 264)

Una vez adentro, no se atreve a dirigirle la palabra a la mujer y cuando ésta le dice que no hay mozos para atenderlo, se deja desanimar, interpretando sus palabras como una invitación a irse. Además, el hábito del fracaso lo ha condicionado a no esperar gran cosa y sus expectativas iniciales son patéticamente modestas. Para él ya es una novedad que una mujer desconocida se haya dignado entablar conversación con él (I, 264), y cuando bebe y baila con él, se siente colmado de felicidad. Lejos de buscar o imaginar una relación amorosa, se contenta con tener una pequeña aventura que contar y recrear en la imaginación:

> La situación le pareció excitante. De buena gana hubiera pagado su consumo para salir a la carrera, coger al primer transeúnte y

> contarle esa maravillosa historia de una mujer que en plena noche le hacía avances inquietantes. (I, 265)
>
> [...] tuvo la convicción Arístides de estar realizando uno de sus viejos sueños de solterón pobre: tener una aventura con una mujer. Que fuera vieja o gorda era lo de menos. Ya su imaginación la desplumaría de todos sus defectos. (I, 266)

En efecto, sólo cobra confianza y se hace ilusiones de llegar a ser su amante cuando se ve alentado por las coqueterías de la mujer.

Como está indicado por su "voz gruesa, un poco varonil" (I, 264), es la propietaria quien desempeña el papel dominante, controlando la situación en todo momento. Es ella quien toma la iniciativa y le da esperanzas. No sólo lo tienta a entrar, sino que se ofrece a servirlo cuando se dispone a salir. También lo acompaña, pretextando que es su costumbre beber algo con el último parroquiano, y es ella quien pide una moneda para poner música. Y para conseguir que Arístides guarde las mesas se vale de mañas sexuales que convierten el trabajo en una prueba de hombría que ha de merecerle la debida recompensa:

> [...] La dueña, siempre en el dintel, lo miraba trabajar con una expresión amorosa. A veces, cuando él pasaba resoplando a su lado, extendía la mano y le acariciaba los cabellos. Este gesto terminó de reanimar a Arístides, por darle la ilusión de ser el marido cumpliendo sus deberes conyugales para luego ejercer sus derechos. (I, 267)

Si la propietaria abusa de Arístides para su propio fin, sería simplista pensar que ese fin es puramente material, porque en términos prácticos el servicio que le presta Arístides no compensa el tiempo y el esfuerzo que ella dedica a conseguirlo. En realidad, lo que presenciamos en el relato es otra representación de la eterna guerra de los sexos, en la que la mujer despliega sus encantos para manipular y explotar al hombre sin conceder nada en cambio. La victoria de la propietaria es esencialmente un triunfo psicológico y la humillación de Arístides resulta traumática precisamente porque hace irrisión de su hombría.

Sin embargo, si Arístides es una víctima de la eterna guerra entre hombre y mujer, el marco del relato insinúa que el nuevo clima creado por la modernización de los años 40 y 50 ha infectado todas las áreas de la vida humana y que en las relaciones emocionales, tanto como en las socio-econó-

micas, la ley de la selva ha venido a imperar. En este respecto en significativo que la propietaria combine en su persona los atributos de comerciante y mujer; y que, en ambas calidades, explote a Arístides con despiadado cinismo. En una sociedad competidora donde los débiles son presa de los fuertes, Arístides viene a ser el equivalente emocional de los pequeños comerciantes que afrontan la quiebra en "Dirección equivocada" y "Junta de acreedores". Porque así como éstos son vulnerables a la ruina económica, él, como una persona incapaz de imponerse, es igualmente vulnerable a las heridas emocionales.

El sentido del relato está reforzado por el simbolismo. Así, la situación de Arístides, un marginado que sufre el tormento de vislumbrar una felicidad que está condenado a no conocer nunca, está señalada por el hecho de que vea a la mujer a través de una ventana:

> Sobreparándose, pegó las narices a la mampara y observó el interior [...] detrás del mostrador, al lado de la caja, pudo distinguir una mujer gorda, con pieles [...] (I, 264).

Y aunque logra atravesar el umbral y tiene la ilusión de estar a punto de realizar sus sueños, vuelve a hallarse excluido nuevamente cuando la mujer le cierra la puerta en las narices y le sonríe burlona desde el interior:

> Encorvado por el esfuerzo, avanzó hacia la puerta y, cuando levantó la cabeza, comprobó que la mujer acababa de cerrarla. Detrás del cristal lo miraba sin abandonar su expresión risueña. (I, 268)

De hecho, todo el relato está plasmado en la imagen de la mosca desalada que Arístides contempla al entrar al bar:

> Allí esperó un momento, no sabia concretamente qué, observando una mosca desalada que se arrastraba con pena hacia el abismo. (I, 264)

Porque simboliza la situación en que él se halla como un hombre que, por falta de los medios para alcanzar lo que más desea, está condenado a caer en el abismo de la desesperación conforme sus sueños se frustran. Símbolo de su desengaño es el macetero que estrella contra el suelo. en el párrafo final:

> Cuando todo quedó oscuro y en silencio, Arístides alzó el macetero por encima de su cabeza y lo estrelló contra el suelo. El ruido de la terracota haciéndose trizas lo hizo volver en sí: en cada añico

> reconoció un pedazo de su ilusión rota. Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado. (I, 268)

Si el relato es circular en cuanto Arístides vuelve a su situación original, esto no significa que esa situación siga siendo la misma. En efecto, se ve agravada, porque ahora tiene que vivir con la frustración de haber tenido dentro de su alcance una felicidad que hasta entonces se había resignado a no conocer. Además, su frágil moral ha sido socavada aun más por la conciencia de haber sido burlado en la única ocasión de su vida cuando ha logrado portarse con la decisión de una persona normal. Así, la humillación que Arístides sufre al final del relato no sólo confirma su incapacidad para triunfar en la vida, sino que la acentúa.

Semejante impresión de un destino ineludible está comunicada por la estructura circular de "Nada que hacer, monsieur Baruch" (1967), donde la narración está enmarcada por dos párrafos que se centran en el cadáver del viejo protagonista solitario, que yace detrás de la puerta de su departamento parisiense. La tragedia oscura de monsieur Baruch refleja la situación del hombre del siglo XX, aislado en la sociedad impersonal y alienante que se ha creado. La incomunicación que impera en el mundo occidental moderno está destacada por la ironía de que, durante los tres días que el viejo yace muerto, el cartero sigue echando cartas por debajo de la puerta. Además, estas cartas son publicidad dirigida a un público anónimo por impersonales empresas comerciales, para quienes los hombres existen sólo como clientes potenciales. Esa misma incomunicación está subrayada al final del relato cuando por fin se descubre el cadáver, porque monsieur Baruch yace con el brazo alargado, como buscando el contacto humano que llega demasiado tarde para salvarlo:

> [...] cuando los guardias derribaron la puerta, lo encontramos extendido, mirándonos, y a no ser por el charco negro y las moscas hubiéramos pensado que representaba una pantomima y que nos aguardaba allí por el suelo, con el brazo estirado, anticipándose a nuestro saludo. (II, 138)

La parte principal del texto narra la vida pasada de monsieur Baruch y las circunstancias de su muerte. Es significativo que, cuando intenta recordar las canciones que estaban en boga en su juventud, se confundan en un revoltijo inarmónico y que lo único que descuelle en su mente sean palabras aisladas:

> Pero lo que no pudo percibir fueron las canciones, aparte de un croar sin concierto, como de decenas de estaciones de radio

> cruzadas, que pugnaban por acallarse unas a otras y que sólo lograban hacer descollar palabras sueltas, tal vez títulos de aires de moda, como traición, infidelidad, perfidia, soledad, cualquiera, angustia, venganza, verano, palabras sin melodía, que caían secamente como fichas en su oído y se acumulaban proponiendo tal vez una charada o constituyendo el registro escueto, capitular, de una pasión mediocre, sin dejar por ello de ser catastrófica, como la que consignan los diarios en su página policial. (II, 135)

Por una parte, el suyo es un mundo que ha perdido coherencia, un mundo sin orden ni sentido. Por otra, esas palabras aisladas, los clichés de un sinfín de canciones populares, resumen su tragedia personal. El también ha sido traicionado por una mujer, porque su esposa le ha robado sus ahorros y se ha fugado con un hombre más joven, de manera que ha sufrido la doble desgracia de quedarse solo y abandonado al mismo tiempo que ha perdido su negocio. Como sugiere el pasaje citado, la historia de monsieur Baruch es la tragedia banal del mediocre hombre medio. Pero se sugiere igualmente que esa tragedia no es menos dolorosa por ser banal.

De hecho, monsieur Baruch representa al hombre moderno y, más que ser la causa de su desdicha, el fracaso de su matrimonio no ha hecho sino poner al descubierto una situación existencial que la rutina matrimonial había disfrazado. En este sentido, es significativo que París sea el marco de la relación, porque la alienación urbana que hemos anotado en cuentos ambientados en una Lima en vías de modernizarse, aquí se ve intensificada en el medio aun más impersonal de una ciudad europea más desarrollada. Es cierto que las circunstancias de monsieur Baruch son especiales, en cuanto es un judío que en el curso de una vida errante ha vivido en diversas ciudades y ha soñado frecuentemente con viajar "a Lituania, donde le dijeron que había nacido, y a Israel, donde debía tener parientes cercanos, que él imaginaba numerosos, dibujando en sus rostros en blanco su propio rostro" (II, 133). No obstante, más que una explicación de su situación, su identidad racial es una metáfora del desarraigo del hombre moderno, como confirma el hecho de que viva en un barrio de inmigrados. Su alienación, su sensación de estar a la deriva en un mundo que no comprende y del cual se siente desvinculado, está señalada por su desconcierto ante los diarios, los cuales acostumbra leer, no por interés, sino para darse algo que hacer:

> Aparte de las ofertas de trabajo, nunca los terminaba de leer, no entendía lo que decían: ¿qué querían los vietnamitas?, ¿quién era ese señor Lacerda?, ¿Qué cosa era una ordenadora electrónica?, ¿dónde quedaba Karachi? (II, 131)

Asimismo, su enajenación de los demás hombres se manifiesta en el ruido que oye en la cabeza y que le hace recordar un vagón que se desengancha del resto del tren:

> [...] era un ruido semejante al de un vagón que se desengancha del convoy de un tren estacionado e inicia por su propia cuenta un viaje imprevisto. (II, 131)

> [...] monsieur Baruch sintió una vez más [...] el traqueteo del vagón que se desengancha y acelerando progresivamente se lanza desbocado por la campiña rasa, sin horario ni destino, cruzando sin verlas las estaciones de provincia, los bellos parajes marcados con una cruz en las cartas de turismo, desapegado, ebrio, sin otra conciencia que su propia celeridad y su condición de algo roto, segregado, condenado a no terminar más que en una vía perdida, donde no lo esperaba otra cosa que el enmohecimiento y el olvido. (II, 134)

Ese ruido y la imagen que evoca expresan su propia situación, la de un hombre que no llega a relacionarse ni con sus semejantes ni con el mundo circundante y que, aterrado, se ve precipitado hacia una muerte solitaria.

En efecto, toda su vida ha sido dominada por su insuficiencia para contender con un mundo que le inspira terror:

> [...] sus ojos tenían la expresión de siempre, la del pavor que le producía el tráfico, las corrientes de aire, lo cinemas, las mujeres hermosas, los asilos, los animales con casco, las noches sin compañía y que lo hacía sobresaltarse y protegerse el corazón con la mano cuando un desconocido lo interpelaba en la calle para preguntarle la hora. (II, 132)

Una de sus estratagemas para mantener el mundo a raya consiste en imponerse ejercicios mentales, como el de enumerar por orden cronológico todas las camas en las cuales ha dormido. Así como las camas mismas eran un refugio de la realidad diurna, así también ese ejercicio es una manera de fugarse de un mundo por el cual se siente acosado:

> Camas de hoteles, pensiones, albergues, siempre estrechas, impersonales, ásperas, ingratas, que se sucedían rigurosamente en el tiempo, sin que faltara una sola, y se sumaban en el espacio formando un tren nocturno, sobre el que había reptado como ahora, durante noches sin fin, buscando un refugio a su pavor. (II, 135)

La imagen del tren es un motivo clave, porque la vida errante de monsieur Baruch no ha sido sino una larga y continua huida de una realidad que lo aterra. Pero la imposibilidad de escaparse está sugerida por el hecho de que el departamento que es su último refugio duplique el mundo del cual está huyendo. Consta de dos piezas idénticas que emplea por turno como comedor y dormitorio, pero la ilusión de espacio y libertad proporcionada por esa estratagema se ve contrapesada por la sensación de estar siempre en el mismo sitio:

> [...] esta especie de nomadismo que ponía en práctica en su propia casa le había producido un sentimiento paradójico: por un lado le daba la impresión de vivir en una casa más grande, pues podía concluir que tenía dos salas-comedor y dos dormitorios-escritorio, pero al mismo tiempo se daba cuenta que la similitud de ambas piezas reducía en realidad su casa, ya que se trataba de una duplicación inútil del espacio, como la que podía provenir de un espejo [...] (II, 130)

En efecto, al trasladarse de una pieza a otra, monsieur Baruch no hace sino seguir la pauta que ha gobernado su vida entera, y por más que cambia de sitio, se ve siempre ante la misma realidad. La imagen del espejo no solo sugiere que esa misma realidad se duplica por donde vaya, sino que da a entender que la realidad ante la cual se ve es su propia situación existencial.

Un síntoma de su insuficiencia ante la vida es su convicción de haberse equivocado de opción cada vez que ha tenido que tomar una decisión. Así, mientras agoniza, enumera todas las cosas que pudo haber hecho para dar otra orientación a su vida:

> Ahora comprendía, sin ningún raciocinio, apodícticamente, que debía [...] haber echado a Bernard de la tienda y denunciado a Renée por haber huido con la plata y haberla perseguido hasta Lyon rogándole de rodillas que volviera y haberle dicho a Renée de partir sin que Bernard lo supiera y haberse matado la noche misma de su fuga para no sufrir un año entero y haber pagado un asesino para que acuchillara a Bernard o a Renée o a los dos o a él mismo en las gradas de una sinagoga y haberse ido solo a Lituania dejando a Renée en la indigencia y haberse casado en su juventud con la empleada de la pensión de Marsella a la que le faltaba un seno y haber guardado la plata en el banco en lugar de tenerla en la casa [...] y no haber ido a la primera cita que le dio Renée en el Café des Sports y haberse embarcado en ese mercante rumbo a Buenos Aires [...] (II, 137-38)

Por detrás de las divagaciones del hombre moribundo se percibe una personalidad vacilante que carece de la confianza para tomar decisiones positivas, que se deja llevar por la corriente y luego se entrega al remordimiento angustiado cuando las cosas le salen mal. Su indecisión se manifiesta en el hecho de que tarde un año, después de la deserción de su esposa, en decidirse a suicidarse para poner fin a sus sufrimientos. Y luego, después de escribir una carta de despedida a su esposa y de cortarse la garganta, cambia de idea y pasa sus horas finales arrastrándose por el suelo en un esfuerzo desesperado por salvarse para seguir viviendo algunos años más la existencia miserable que antes le había parecido insoportable:

> [Debía] haber guardado la venda en el armario más cercano para poder ahora que se moría [...], tentar una curación in extremis, darse un plazo, durar, romper la carta anunciadora, escribirla la mañana siguiente o el año siguiente y seguirse paseando aún por esa casa, sesentón, cansado, sin oficio ni arte ni destreza, sin Renée ni negocio, mirando la fábrica enigmática o los techos del garaje o escuchando cómo bajaba el agua por las tuberías de los altos o madame Pichot encendía su televisor. (II, 138)

Más que un simple defecto personal, la vacilación de monsieur Baruch refleja la inseguridad existencial del hombre occidental del siglo XX. Y tanto el título como la trama del relato —la cual transforma un intento de suicidio en una lucha desesperada por sobrevivir— dan a entender que, haga lo que haga, el hombre nunca logra que la vida satisfaga sus deseos.

El relato se basa en una ironía en cuanto monsieur Baruch, al querer librarse de una vida miserable, ocasiona la muerte solitaria que es lo que más teme. Mientras se arrastra por el suelo alfombrado de periódicos, la insignificancia de su vida dentro del orden cósmico está insinuada por las noticias que captan su atención, ya que éstas evocan un mundo que sigue su curso normal a pesar de su inminente fallecimiento:

> Aguzando la vista leyó un gran titular «Sheila acusa» y más abajo, con letras más discretas, «Lord Chalfont asegura que la libra esterlina no bajará» y al lado un recuadro que anunciaba «Un tifón barre el norte de Filipinas» y luego, con letras casi imperceptibles [...], «Monsieur y madame Lescene se complacen en anunciar el nacimiento de su nieto Luc-Emmanuel». (II, 136)

Algún tiempo después monsieur Baruch se halla de nuevo ante el anuncio del nacimiento. Así se da a entender que no ha progresado en su intento de salvarse

y, en sentido más general, se destaca la inevitabilidad de la muerte y la insignificancia del individuo en un mundo que continuamente se está reproduciendo. También se da otra ironía en cuanto se insinúa que el recién nacido está condenado a acabar muriendo, igual que monsieur Baruch. Además, el inevitable decaimiento del ser humano está sugerido por el proceso que reduce al protagonista de un *homo erectus* a un animal reptante, obligándolo a vivir sus últimas horas al nivel del polvo al cual ha de regresar:

> Lo único que sabía es que le era imposible ponerse de pie y que si algo en fin había sucedido era que en adelante debía renunciar a llevar una vida vertical y contentarse con la existencia lenta de las lombrices y sus quehaceres chatos, sin relieve, su penar al ras del suelo, del polvo de donde había surgido. (II, 134)

Así, la estructura circular de "Nada que hacer, monsieur Baruch" lleva una doble carga simbólica que lo hace el más sombrío de todos los relatos de Ribeyro. Porque, por un lado, indica que no hay salida de una situación existencial insoportable salvo en la muerte y, por otro, representa como ineludible la muerte solitaria que es el mayor terror del hombre.

VI. LA TRAGICOMEDIA HUMANA

Casi todos los críticos que se han ocupado de Ribeyro han señalado su humor sardónico. De hecho, su obra comunica una visión irónica del ser humano, una visión que destaca la eterna capacidad del hombre para engañarse e incurrir en disparates. No obstante, esa ironía suele ir acompañada de una conciencia compasiva de la debilidad humana y si la vida está retratada como una farsa, se trata de una comedia cuyos actores despiertan lástima, porqué detrás del papel ridículo que desempeñan se vislumbra a seres vulnerables que no pueden contender con la vida.

Varios relatos presentan a personajes que se dejan llevar por sus obsesiones hasta perder contacto con la realidad. Así es el caso de don Diego Santos de Molina, el protagonista de "El marqués y los gavilanes" (1977), quien no puede conformarse con los cambios históricos que han despojado a su familia aristocrática de su antigua preeminencia socio-económica. Su brazo paralizado, que lo incapacita para la vida activa, simboliza la decadencia, la erosión de la energía y empuje que llevaron a sus antepasados a posiciones de poder, y es símbolo también de una parálisis psicológica, de una mente pegada al pasado e incapaz de adaptarse al mundo moderno. Aferrándose a su título hereditario de marqués, Diego vive en una vieja casona colonial, llena de daguerrotipos y pergaminos, donde se dedica a estudiar la genealogía y a leer las memorias del duque de Saint-Simon. Su rechazo de un siglo XX que no corresponde a sus gustos se manifiesta también en sus relaciones sociales. Estas se limitan a unos pocos amigos de antecedentes y actitudes parecidos, los cuales comparten su convicción de que el país se ha echado a perder desde la Emancipación. Confrontados con la ineludible realidad del cambio social, Diego y sus amigos se niegan a aceptarlo psicológicamente, refugiándose en evocaciones nostálgicas de una arcadia colonial perdida para siempre y en una

fe tenaz en su superioridad hereditaria con respecto a los vulgares advenedizos que se han apoderado del país:

> Después de un preámbulo nostálgico y empolvado, en el que se evocaba el mundo arcádico del príncipe de Esquilache y del Paseo de Aguas, se llegaba infaliblemente a la revista de los personajes y familias que estaban en el candelero [...] Y así no había persona descollada que no descendiera de esclavos, arrieros, vendedores ambulantes, bodegueros o corsarios. Alguna tara racial, social o moral convertía a todos los habitantes del país, aparte de los de su círculo, en personas infrecuentables. (III, 90)

El resentimiento que Diego guarda contra las nuevas clases dirigentes llega a fijarse en los Gavilán y Aliaga, una familia cuyos orígenes se remontan sólo hasta mediados del XIX pero que ahora ocupa una posición dominante en la esfera nacional y hasta cuenta entre sus miembros a un candidato presidencial. Una serie de acontecimientos relacionados con esa familia confirma de modo humillante la progresiva erosión de su propia posición y destaca la impotencia a la cual su clase ha sido reducida dentro del nuevo orden social. Primero, la mesa que desde hace años le tenían reservada en el bar del Hotel Bolívar es usurpada por el ex-embajador Fernando Gavilán y Aliaga y el mozo lo obliga a sentarse en otra parte. Luego, los Gavilán y Aliaga montan una campaña en su periódico y en el parlamento a favor de la reforma agraria, campaña que amenaza con expropiar la única hacienda que le queda a la familia, y cuando pretende organizar oposición, descubre que la clase latifundista constituye ahora una minoría demasiado pequeña para enfrentarse con el poderío de los reformistas. Finalmente, cuando los Gavilán y Aliaga hacen una oferta lucrativa por la vieja casona donde vive, su familia acepta venderla a pesar de sus objeciones, y posteriormente sufre la humillación de verla convertida en restaurante.

A raíz de estas humillaciones, Diego emprende una guerra personal contra los Gavilán y Aliaga, pero resulta una guerra anacrónica, ya que las antiguas clases dirigentes se han aliado con las nuevas para defender su común interés frente a la amenaza representada por la creciente militancia de las clases populares:

> Otros problemas más urgentes habían surgido, forzando a las viejas y nuevas clases a cerrar filas: huelgas, invasiones de tierras, grupos políticos radicales que amenazaban con no dejar piedra sobre piedra. Los Gavilán y Aliaga, después de todo, representaban el partido del orden y ofrecían con sus reformas una alternativa al desastre. (III, 97)

Además, se trata de una guerra que ya ha sido perdida y, como miembro de una clase suplantada, Diego carece de la fuerza política para constituir una amenaza para sus poderosos enemigos:

> El no disponía de un partido, ni de periódicos ni de medios de presión [...] La única arma de que disponía era su lengua, una lengua que, como decían las malas voces, llegaba hasta la Edad Media. (III, 93)

Viviendo en el pasado, Diego imagina que puede derribar a los Gavilán y Aliaga desacreditando sus antecedentes y publica una anónima carta difamatoria que los denuncia como descendientes de un carnicero. Pero aunque la carta resulta algo embarazosa por aparecer durante una campaña electoral, no deja de ser sólo enojosa y la realidad de su situación se le impone a Diego cuando, después de haber sido identificado como el autor, Fernando Gavilán y Aliaga lo humilla en público, insultándolo y amenazando con hacerlo apalear por uno de sus chóferes si no publica una carta donde se retracta.

No obstante, Diego se decide a proseguir su guerra personal y concibe el proyecto de escribir dos tomos paralelos que contrasten la sórdida historia de los Gavilán y Aliaga con las gloriosas hazañas de su propia familia. Pero después de ser asaltado en la calle, contrae una manía persecutoria, convencido de que los Gavilán y Aliaga se proponen liquidarlo para impedir que produzca la obra que los ha de desacreditar ante los ojos del mundo. Se refugia en Europa, pero en todas partes se ve acosado por tipos sospechosos y se halla obligado a trasladarse de ciudad en ciudad para eludirlos. Finalmente, en un episodio análogo al incidente transcurrido en Lima, sufre un colapso cuando inesperadamente Fernando Gavilán y Aliaga lo aborda en un bar.

Esta manía persecutoria se debe a que Diego ve su identidad social amenazada por las fuerzas nuevas encarnadas en los Gavilán y Aliaga, y la pretendida historia es un intento de proteger esa identidad. Pero ambas obsesiones apuntan a una pérdida de contacto con la realidad, porque se basan en la presunción de un status y una importancia que ha dejado de poseer. En efecto, Diego no es sino un anacronismo rebasado por los tiempos y aun suponiendo que los Gavilán y Aliaga estuvieran enterados de su proyecto de desprestigiarlos, es poco probable que lo tomaran en serio. Tan nimia es su influencia que ellos ni siquiera lo conceptúan un enemigo, como se desprende de la manera en que Fernando lo aborda. De hecho, éste se acerca con una gran sonrisa en los labios y con el brazo estirado en saludo amistoso, pero Diego delata su divorcio de la realidad al interpretar esos ademanes como gestos amenazadores:

> No hizo sino cruzar el umbral cuando distinguió, sin que le quedara la menor duda, apoyado en el mostrador, envuelto en su capa negra, escrutando el recinto con una mirada ardiente, altanera y despiadada, a don Fernando Gavilán y Aliaga quien, al verlo, le mostró todos sus dientes y dio un paso adelante con un brazo extendido. (III, 103-04)

"El marqués y los gavilanes" despliega el humor para satirizar una mentalidad conservadora que se resiste a aceptar el cambio y la pérdida del status hereditario. Pero en las últimas páginas el tono se vuelve patético cuando el alejamiento de la realidad culmina en la locura. De regreso a Lima, Diego se recupera de su colapso, pero su manía persecutoria se vuelve cada día más obsesiva. Cambia las cerraduras de las puertas y pone candados en las ventanas, se aprovisiona para un largo sitio, coloca dos espadas ancestrales al lado de la cama, y se refugia en su dormitorio en espera del asalto que cree ser inminente. El temido ataque se produce cuando una noche se halla agredido por un gavilán, un pájaro de rapiña que lleva el mismo nombre que sus enemigos. Compartiendo la capacidad de sus ubicuos homónimos para asumir una variedad de disfraces, el gavilán se transforma en una mariposa y luego en una banda de pájaros feroces. Repartiendo golpes a diestra y siniestra, Diego logra repulsar a sus diabólicos asaltantes, pero su victoria queda irónicamente desacreditada por la revelación que un insecto zumba en el aire. Tal revelación destaca su divorcio de la realidad, porque no sólo aclara que su enemigo imaginario es en realidad un mosquito, sino que apunta a su incapacidad para inferir daño a su enemigo real. No obstante, Diego está convencido de su triunfo y, libre ahora para concentrarse en su historia monumental, pasa el resto de su vida escribiendo la misma frase inicial en página tras página, una frase que celebra el nacimiento del antepasado que fundó la dinastía y su propia victoria sobre los gavilanes cuatro siglos después. Repetida interminablemente, esa frase es la última manifestación de la obsesión que lo ha llevado a la locura, la obsesión de una mentalidad que no puede librarse de su fijación con la grandeza pasada y acomodarse con la pérdida de esa grandeza. Así, Diego termina como una patética víctima de un mundo cambiante y de su propia incapacidad para adaptarse.

Una obsesión de otro tipo es el tema de "Alienación" (1975), la historia de Roberto López, un zambo limeño que, para elevarse socialmente, pretende adquirir una identidad nueva convirtiéndose en gringo. Por un lado el relato refleja la perenne estratificación de la sociedad peruana, porque Roberto personifica el complejo de inferioridad sufrido por negros en un medio dominado por blancos y mestizos. En su caso, este complejo tiene su origen

en una experiencia humillante sufrida en la adolescencia. Este episodio destaca la marginación que experimenta como hijo de una lavandera negra, presentándolo como un mero espectador del partido de fútbol que juega un grupo de muchachos blancos. Sin embargo, lo que tiene en común con ellos es que él también está enamorado de Queca, la belleza del barrio. Aquí la competencia adolescente para ganar los favores de Queca refleja la estructura del poder en la sociedad peruana. Roberto encuentra la ocasión de atraer su atención cuando recoge su pelota, pero ella reacciona con disgusto y lo desaira de una manera perentoria, infiriéndole una humillación que lo deja marcado para toda la vida:

> [...] Queca [...] pareció cambiar de lente, observar algo que nunca había mirado, un ser retaco, oscuro, bembudo y de pelo ensortijado, algo que tampoco le era desconocido, que había tal vez visto como veía todos los días las bancas o los ficus, y entonces se apartó aterrorizada.
>
> Roberto no olvidó nunca la frase que pronunció Queca al alejarse a la carrera: «Yo no juego con zambos». (III, 66)

Mortificado, Roberto se retrae dentro de sí mismo y se dedica a estudiar su medio, y al observar que Queca se deshace de sus pretendientes morenos a favor de los de piel blanca, llega a la conclusión de que la única manera de mejorar su status social es incorporándose a las filas de los blancos.

Pero si por una parte el relato nos muestra un Perú que no cambia, también ha de leerse en el contexto de la modernización de los años 40 y 50, en cuanto refleja un aspecto de ese proceso, la creciente influencia del imperialismo económico y cultural de los Estados Unidos. De hecho, Roberto decide que no basta ser otro blanco peruano más, sino que debe transformarse en gringo si quiere hacer progresos en la vida. Porque sus observaciones le muestran que el pretendiente que Queca favorece es el que más se parece a un anglosajón y que luego lo abandona por Billy Mulligan, un norteamericano auténtico. Y la conclusión que saca es que, en un Perú cada vez más dependiente de los Estados Unidos, los que cuentan ya no son los miembros de la burguesía criolla, sino los norteamericanos más poderosos y opulentos:

> Fue sólo Roberto el que sacó de todo esto una enseñanza veraz y tajante: o Mulligan o nada. ¿De qué le valía ser un blanquito más si había tantos blanquitos fanfarrones, desesperados, indolentes y vencidos? Había un estado superior, habitado por seres que planeaban sin macularse sobre la ciudad gris y a quienes se cedía sin peleas los mejores frutos de la tierra. (III, 69)

Así, su ambición de ser gringo refleja no sólo el complejo de inferioridad de un zambo frente a los blancos y mestizos, sino también el de los peruanos como ciudadanos del tercer mundo frente al mundo desarrollado. Refleja también la seducción que ejerce en el Perú y en el tercer mundo en general el estilo de vida norteamericano, con su promesa de igualdad de oportunidades y prosperidad para todos.

La pretendida transformación de Roberto de zambo en gringo representa un intento de borrar los estigmas que lo perjudican socialmente y de adquirir una identidad que sea un pasaporte al éxito y a la felicidad. Se tiñe el pelo y se lo hace planchar; experimenta con polvos para hacer su piel más pálida; aprende inglés; se viste a la norteamericana; imita los modales de los gringos; con su amigo José María convierte su departamento en un pequeño oasis norteamericano. Hasta adquiere un nombre inglés cuando es bautizado Boby por los gringos que frecuentan el bar donde trabaja. Pero al negar lo que es, termina siendo una caricatura grotesca de lo que nunca podrá ser, un desplazado que no es ni una cosa ni otra y que no pertenece a ninguna parte:

> A pesar de ser zambo y de llamarse López, quería parecerse cada vez menos a un zaguero de Alianza Lima y cada vez más a un rubio de Filadelfia. La vida se encargó de enseñarle que si quería triunfar en una ciudad colonial más valía saltar las etapas intermediarias y ser antes que un blanquito de acá un gringo de allá. Toda su tarea en los años que lo conocí consistió en deslopizarse y deszambarse lo más pronto posible y en americanizarse antes de que le cayera el huaico y lo convirtiera para siempre, digamos, en un portero de banco o en un chofer de colectivo. Tuvo que empezar por matar al peruano que había en él y por coger algo de cada gringo que conoció. Con el botín se compuso una nueva persona, un ser hecho de retazos, que no era ni zambo ni gringo, el resultado de un cruce contranatura, algo que su vehemencia hizo derivar, para su desgracia, de sueño rosado a pesadilla infernal. (III, 65)

Por una parte, su rechazo de su identidad racial y nacional conduce a una progresiva alienación de su medio. Antagoniza a sus vecinos, a su madre y a su patrón, y José María y él terminan viviendo en el aislamiento completo, como extranjeros en su ciudad natal. Por otra parte, su ilusión de ser gringo es negada por la realidad, porque a ojos de los demás sigue siendo un zambo y es tratado como tal. A pesar de sus esfuerzos, el único trabajo que consigue es como mozo en un bar frecuentado por norteamericanos, y cuando se presenta para un puesto de aeromozo es rechazado porque carece de los requisitos más importantes —una piel blanca y amigos influyentes. Además,

la cosa no cambia cuando Roberto y su amigo logran reunir suficiente dinero para realizar su ambición de ir a Estados Unidos. Porque allí no son sino dos inmigrados más entre los miles venidos de todas partes del tercer mundo con la esperanza de hacer fortuna en la tierra de las grandes oportunidades. La descriminación que sufren se manifiesta en la imposibilidad de encontrar un trabajo estable y en el desprecio con el cual los desairan las mujeres norteamericanas:

> Se dieron cuenta además que en Nueva York se habían dado cita todos los López y Cabanillas del mundo, asiáticos, árabes, aztecas, africanos, ibéricos, mayas, chibchas, sicilianos, caribeños, musulmanes, quechuas, polinesios, esquimales, ejemplares de toda procedencia, lengua, raza y pigmentación [...] trataban de encontrar un trabajo estable que les permitiera quedarse, al par que las Quecas del lugar, y eran tantas, les pasaban por las narices, sin concederles ni siquiera la atención ofuscada que nos despierta una cucaracha. (III, 75)

Como indica la alusión a "las Quecas del lugar", la experiencia de Roberto en Estados Unidos repite su vivencia en el Perú. En efecto, Ribeyro satiriza el mito que representa a Estados Unidos como un paraíso igualitario. Las desgracias que sufre Roberto en Nueva York son una variante de un tema central de la narrativa peruana de los años 50, las expectativas defraudadas de los inmigrados provincianos que vinieron a Lima atraidos por la promesa de una vida mejor, y así el relato viene a ser otro comentario irónico sobre el mito capitalista. Tomando en cuenta la injusticia socio-económica que Roberto ha conocido en el Perú, su deseo de escaparse de Lima es comprensible. Comprensible también es la seducción que Estados Unidos ejerce sobre él y tantos otros inmigrados del tercer mundo que desean librarse del subdesarrollo, la pobreza y la injusticia de sus propios países. Pero en el mundo anglosajón, Roberto no sólo sigue sufriendo discriminación e injusticia, sinò que además tiene que soportar el desprecio de los blancos norteamericanos, quienes tratan a los inmigrados como si fueran subhumanos. La falsedad del gran sueño que representa Estados Unidos está puesta de relieve por el destino que le aguarda a Roberto. Porque, seducido por la promesa de la ciudadanía, se alista en el ejército y muere en Corea defendiendo los intereses de un país para el cual sólo sirve como carne de cañón.

Pero si en un sentido Roberto es víctima de un mito propagado por una cultura imperialista, en otro su muerte física no hace sino completar el aniquilamiento de su personalidad que él mismo ha ocasionado. En efecto,

Roberto se destruye a sí mismo negando lo que es como zambo y como peruano y obstinándose en ser lo que nunca podrá ser. Como tantos otros inmigrados del tercer mundo, ha vendido su alma asumiendo una cultura ajena:

> [...] tenían sólo en común el querer vivir como un yanqui, después de haberle cedido su alma y haber intentado usurpar su apariencia. (III, 75)

Además, al traicionarse a sí mismo también traiciona a los suyos, primero repudiando a su familia y su medio, y después prestando servicio militar en Corea, donde actúa como instrumento del imperialismo anglosajón contra los explotados del tercer mundo al cual él mismo pertenece:

> A miles de kilómetros de distancia, en un país llamado Corea, rubios estadounidenses combatían contra unos horribles asiáticos [...] A cada voluntario, el país le abría su corazón [...] Había que llegar a un paralelo y hacer frente a oleadas de soldados amarillos que bajaban del polo como cancha. Para eso estaban los voluntarios, los indómitos vigías de Occidente. (III, 76-77)

Es significativo que el informe oficial de su muerte lo nombre Bob. Porque, como anota el narrador al principio del relato, su progresiva pérdida de identidad va señalada por la modificación de su nombre, el cual refleja su disminución como persona conforme va americanizándose y abreviándose:

> Precisemos que se llamaba Roberto, que años después se le conoció por Boby, pero que en los últimos documentos oficiales figura con el nombre de Bob. En su ascensión vertiginosa hacia la nada fue perdiendo en cada etapa una sílaba de su nombre. (III, 65)

La narración termina con un colofón que complementa la historia de Roberto contando la nueva vida de Queca en Estados Unidos como esposa de Billy Mulligan. Después de un breve período de felicidad, los esposos se ven distanciados por diferencias de formación cultural, y mientras Queca se entrega a la melancolía y nostalgia de su tierra, el marido la deja abandonada en casa para salir de juerga. Tan fuerte es la aversión que éste la coge que hasta le pega y la insulta por sus orígenes raciales:

> [...] a Billy le fue saliendo el irlandés que disimulaba su educación puritana, al mismo tiempo que los ojos de Queca se agrandaron y adquirieron una tristeza limeña. Billy fue llegando cada vez más tarde [...] los sábados se inflaba de bourbon en el club Amigos

> de Kentucky, se enredó con una empleada de la fábrica, chocó dos veces el carro, su mirada se volvió fija y aguachenta y terminó por darle de puñetazos a su mujer, a la linda, inolvidable Queca, en las madrugadas de los domingos, mientras sonreía estúpidamente y la llamaba chola de mierda. (III, 77-78)

Por un lado, el colofón es un contrapunto irónico de la historia principal, en cuanto Queca se ve castigada por haber humillado a Roberto al sufrir la misma humillación a manos de su marido. Pero, al mismo tiempo, el colofón establece una equivalencia entre los dos personajes, en cuanto Queca también sacrifica su identidad en aras de la movilidad social. Y, aunque parece realizar sus sueños al alcanzar un estilo de vida opulento, su éxito no es sino aparente, porque ella también sufre las consecuencias inevitables de su negación de lo que es, viéndose marginada en una sociedad donde siempre será considerada un ser inferior y donde ella misma se siente ajena. Esta equivalencia entre los dos personajes señala que Roberto, el zambo que pretende ser gringo, no es sino un caso extremo de un complejo de inferioridad nacional frente a la cultura anglosajona, un complejo que lleva a muchos peruanos a considerar que el camino hacia el desarrollo —tanto personal como nacional— consiste en rechazar su propia cultura por otra ajena. Este "cuento edificante", como lo subtitula Ribeyro, demuestra los peligros de ese modo de pensar.

Como señalan los casos de don Diego y Roberto López, lo que convierte la vida humana en tragicomedia es la eterna capacidad de los hombres para abrigar ilusiones respecto a sí mismos. Otro ejemplo está dado por personajes que pretenden valerse del ingenio para burlar las normas legales y morales que gobiernan la vida de la generalidad de los hombres. Se trata de un personaje que, si bien se encuentra en todos los países del mundo, ha venido a ser considerado típicamente peruano. Así, la famosa viveza criolla, según Sebastián Salazar Bondy, es una mezcla de "inescrupulosidad y cinismo" y el vivo es "todo el que obtiene, en resumidas cuentas, lo que no le pertenece o le está vedado por vía ilícita, pero ingeniosa". [1] Salazar aduce, además, que en la psicología criolla el vivo despierta admiración más que censura:

> En homenaje a su picardía, los vivos merecen la indulgencia. Los otros, los que proceden de acuerdo a su conciencia o a la ley, son tontos. En vivos y tontos, dentro de la maniquea psicología criollista, se divide la humanidad.[2]

---

1. Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, pp. 23, 24.

2. Ibid., p. 24.

Tal concepto del vivo se halla desmitificado en la narrativa de Ribeyro. Porque si sus vivos se conceptúan superiores a los que acatan las reglas, en la práctica suelen ser pobres tipos que no pueden con la vida y que no logran sino triunfos efímeros y baladíes para salir perdiendo a largo plazo. Y dado el carácter representativo de tales personajes, la tragicomedia humana se manifiesta a nivel no sólo del individuo sino de toda una mitología nacional.

Un típico ejemplo del vivo es el protagonista de "El primer paso" (1954). Careciendo de escrúpulos, Danilo es un joven holgazán que vive de la gorronería y de la ratería:

> Al fin y al cabo para él los «demás» no tenían ninguna importancia. El estaba acostumbrado a salir disparado de los taxis para no pagar la tarifa, a echarse un paquete de mantequilla al bolsillo cuando el chino de la pulpería volvía la espalda. Perjudicar al prójimo a base de astucia —hacer una «criollada» como él decía— jamás el había producido el menor remordimiento. Por el contrario, le proporcionaba un regocijo secreto que él nunca pudo ocultar. (I, 75)

Como indica el título, el relato se centra en su iniciación en el crimen cuando acepta hacer de estafeta para Panchito, un maleante del barrio. Mientras espera en el bar donde se han dado cita, Danilo se felicita por haberse embarcado en una carrera que lo sitúa por encima de la masa común. El siempre ha considerado a los demás como tontos que existen sólo para ser explotados, y ahora desprecia a los otros parroquianos del bar como mediocridades que viven estancadas en la rutina reglamentada:

> Sus hábitos moderados, su alegría mediocre y hebdomadaria, comenzaban a producirle irritación. En el fondo los despreciaba porque carecían de espíritu de revuelta, porque se habían habituado a los horarios fijos y a las vacaciones reglamentadas. (I, 77)

Al final, cuando sale del bar para emprender su misión, se da aires de pez gordo y se siente enormemente superior a los enanos que lo rodean:

> El destino de los empleados, que en ese momento levantaban la voz, le pareció al lado del suyo miserable y ridículo. Ellos encarnaban la normalidad, el orden, el buen sentido, la pequeña licencia semanal ... El, en cambio, acababa de ingresar en el círculo de las grandes empresas secretas, en el dominio de la clandestinidad. Levantándose, cogió el impermeable y lanzó una mirada soberbia en torno suyo. Le provocó escupir a su alrededor. (I, 80)

Sin embargo, el autoengaño que supone este exagerado concepto de sí ya ha sido señalado por el hecho de que ni siquiera tenga dinero para pagar su consumo y esté pendiente de la llegada de Panchito para salir del aprieto. En efecto, Danilo es una nulidad y delata su verdadero carácter cuando medita sobre su vida mientras espera a Panchito. Nunca ha sido lo suficientemente atrevido o emprendedor como para aventurarse a acometer más que timos de poca monta, y su falta de ambición e iniciativa y su temor de arriesgarse se manifiestan también en su vida amorosa, ya que se contenta con tener relaciones con Estrella, una prostituta cuya fealdad "equivalía casi a una garantía de fidelidad" (I, 78). De hecho, Danilo no ha optado por una carrera criminal. Al contrario, se asustó cuando Panchito le hizo la propuesta y sólo aceptó después de que éste "lo había acosado día y noche, hasta liquidar todos sus escrúpulos" (I, 75). Así, a pesar de los aires que se da, es un hombre temeroso y pasivo que carece de personalidad para imponerse a la vida.

Además, es evidente que no reune los requisitos para prosperar como criminal. Le falta resolución y su humor oscila según las circunstancias, como indica el hecho de que se deje afectar por los presagios. Así, al principio la empresa le inspira aprensión y se siente reconfortado por la presencia de la gente ordinaria que frecuenta el bar. Pero cuando un dado cae a sus pies con el as hacia arriba, lo interpreta como un buen augurio y, cobrando confianza, se ufana de ser superior a esos pobres mediocres que lo rodean. Por otra parte, Danilo es mucho menos astuto de lo que cree. A pesar de gastar dinero con una liberalidad ostentosa, Panchito no pasa de ser un criminal de poca categoría, y la admiración que Danilo siente por él indica que es una persona crédula que se deja impresionar fácilmente. En efecto, creyéndose un vivo, Danilo resulta un tonto manipulado por Panchito, quien aprovecha su ingenuidad y su necesidad de dinero para comprometerlo a aceptar un cometido tan riesgoso que nadie más está dispuesto a emprenderlo. Desde luego, Danilo no es bastante perspicaz para darse cuenta de eso. Tampoco está lo suficientemente alerta para percatarse de que dos hombres lo siguen cuando sale del bar, y es evidente que, sean policías o miembros de una banda rival, su aventura en el crimen ha de resultar desastrosa. Así, el pretendido pez gordo se revela como un patético fracasado, y la ironía de la conclusión del relato es que anda tan iluso que sigue sin caer en la cuenta.

"El jefe" (1958) refiere otro caso de viveza burlada, esta vez en el contexto del Perú nuevo. En parte este relato funciona como una sátira del tipo de relaciones humanas que impera en el nuevo orden económico introducido por el capitalismo modernizante. Ferrolux S.A. es una compañía "progresista"

cuya política liberal en cuestión de relaciones laborales está simbolizada por el club social que ha establecido para sus empleados. Así, en la fiesta inaugural los jefes alternan con sus subordinados:

> —Esto es democracia —dijeron algunos empleados cuando el gerente, para cerrar con gracia la reunión, bailó la última pieza de la noche con una mecanógrafa. (I, 256)

Pero el tono irónico del pasaje citado insinúa que el clima supuestamente más liberal y democrático creado por el capitalismo modernizante no pasa de ser una fachada. En realidad, la política de la compañía va encaminada a mejorar la productividad, como señala el hecho de que las paredes del club estén cubiertas de carteles que pretenden fomentar buenos hábitos en el trabajo:

> El resto de la decoración lo constituía pequeños carteles que contenían frases alusivas al trabajo, a la puntualidad, tales como «Piense, luego responda» o «No calcule, verifique», las que formaban un recetario destinado a cuadricular, hasta en sus horas de recreo, el cráneo de los pobres empleados. (I, 255)

Además, la descripción del club nos advierte que las viejas jerarquías siguen vigentes:

> En la pared más importante —porque hasta las paredes tienen categorías– se había colocado una fotografía del fundador de la firma y otra del gerente en ejercicio. (I, 255)

Aun en la fiesta, se guarda las distancias, porque, por un lado, los jefes se cuidan de que el trato con sus subordinados no rebase los límites del decoro y, por otro, los empleados se sienten cohibidos en el trato con sus superiores, conscientes de sus respectivas posiciones en la jerarquía. Lo que el relato demuestra, en efecto, es que por más liberal que pretenda ser, el sistema económico capitalista imposibilita un auténtico trato democrático entre los hombres.

Como en tantas narraciones de Ribeyro, esta situación imperante está destacada mediante una ruptura de la normalidad. Impulsado, según parece, por un deseo de un contacto humano más íntimo, el apoderado Felipe Bueno invita a un grupo de empleados a tomar otro trago en un bar cercano. Aquí nuevamente el alcohol tiene el efecto de crear una atmósfera de compañerismo y la relación entre el jefe y sus subordinados se vuelve cada vez menos tensa y formal, sobre todo cuando, avanzada la noche, se halla a solas con Eusebio

Zapatero. Por contraste con la incómoda formalidad de la fiesta, la transición hacia un trato humano más democrático está trazada por el tratamiento cada vez más íntimo que los dos hombres se dan hasta que terminan intercambiando apodos, y el establecimiento de una auténtica comunicación humana está señalado por el hecho de que Zapatero se olvide de su propósito de sonsacar un aumento de sueldo al jefe:

> —Señor apoderado ... —comenzó.
> —¡Nada de apoderados! Yo soy Felipe Bueno ... Dígame Felipe Bueno, a secas ...
> —Señor Felipe Bueno, quería decirle [...]
> Al poco rato el apoderado dijo:
> —¡Señor Felipe Bueno para arriba, señor Felipe Bueno para abajo! ... ¿Por qué me llama usted Felipe Bueno? ¡Somos dos amigos que estamos tomando unos tragos! Dígame simplemente Felipe. A partir de ese momento las jerarquías desaparecieron. Comenzaron a tutearse mientras seguían bebiendo. Eusebio se olvidó hasta del aumento de sueldo.
> —A mí me dicen Bito ... —mascullaba Eusebio—. Todos mis amigos me dicen Bito [...]
> —¡Linda noche! —exclamó el apoderado—. [...] ¡Ah, pero si me viera mi mujer! Me cogería de la solapa y me diría: «Pim, media vuelta y a la casa».
> —¡Te dice Pim! —intervino Eusebio asombrado.
> —Es verdad, en mi casa me dicen Pim.
> —¡Pim! —repitio Eusebio—. ¿Me dejas que te invite un trago, Pim? (I, 258-59)

La impersonalidad que rige en el sistema socio-económico está puesta de relieve de modo humorístico cuando Eusebio interpreta mal la noche pasada en compañía de su jefe. Para Bueno ha sido una ocasión para "tirar una cana al aire" (I, 257), un descanso terapéutico de la rutina normal. Como buen hombre de negocios, sabe aislar la vida profesional y la vida privada; y el reverso de su negativa de hablar de asuntos de oficina cuando se está divirtiéndo (I, 258) es que no está dispuesto a dejar que el contacto social con Zapatero afecte sus relaciones profesionales. Eusebio, en cambio, se imagina que han entablado una amistad personal que trasciende las jerarquías y que ha de prolongarse en el trabajo; pero, a la mañana siguiente, cuando entra al despacho de Bueno como Pedro por su casa y lo saluda por su apodo, el jefe restablece su autoridad, tratándolo con un frío distanciamiento que lo vuelve a su sitio:

> [...] Eusebio se fue acercando sigilosamente y cuando estuvo ante el pupitre adelantó la cabeza y murmuró: «Pim».

> El apoderado levantó rápidamente la cara y quedó mirándolo con una expresión fría, desmemoriada y anónima: la mirada inapelable del jefe.
> —Buenos días ... señor Eusebio Zapatero —respondió.
> Y continuó leyendo sus cartas. (I, 260).

Así, con tal escarmiento Eusebio aprende que en el orden capitalista las relaciones personales se subordinan a las relaciones de producción.

Por otro lado, Eusebio es otro ejemplo del cazador cazado, pues cultiva la amistad de Bueno para explotarla. De hecho, Zapatero es un vivo que cínicamente pretende aprovechar las relaciones personales para promover sus propios intereses. Así, pasa gran parte de la noche buscando la manera de acercarse a su jefe:

> [...] durante gran parte de la ceremonia se había contentado con merodear alrededor de su jefe, el apoderado Felipe Bueno, tratando de integrar los grupos donde aquél se encontraba pero sin atreverse a dirigirle la palabra [...] (I, 256)

Como buen oportunista aprovecha la ocasión que se le presenta por casualidad:

> Eusebio luchó de inmediato por ponerse en primera fila, para que la invitación, por un capricho de última hora, no fuera a recortarse en perjuicio de su persona. (I, 256)

Y, aunque inicialmente su único propósito parece haber sido congraciarse con el jefe, su oportunismo vuelve a manifestarse cuando se da cuenta que "podía aprovechar la coyuntura para solicitar un aumento de sueldo" (I, 257). Con este fin bebe parcamente para deshacerse de los otros empleados:

> «Esperaré la ocasión», se repetía y comenzó a concebir un odio profundo contra aquellos empleados que le impedían disfrutar con exclusividad de la confianza del jefe. «Los batiré en retirada, los emborracharé», pensaba, demorando su trago. (I, 257)

Después, al darse cuenta que ésta no es la ocasión para plantear el asunto del sueldo, lo deja para otra oportunidad y se dedica a ganarse la confianza de su jefe (I, 258). Pensando haberlo hecho, se dirige a la oficina la mañana siguiente con la idea de explotar la amistad que tan asiduamente ha cultivado. Pero, igual que Pasamano en "El banquete", Zapatero ve sus esperanzas desbaratadas a la luz del día cuando todos sus cálculos paran en nada.

Zapatero fracasa al final porque, como Danilo, es mucho menos listo de lo que se cree. Así, piensa impresionar a su jefe iniciando una discusión política, pero lo único que consigue es delatar su ignorancia:

> Eusebio, para impresionar a su jefe, se embarcó en una discusión sobre la reforma agraria, con otro empleado, pero cuando su adversario le hablo del «minifundio», quedó callado, un poco contrito por meterse en cosas que no entendía. (I, 257)

Queriendo aprovechar la ebriedad de Bueno para sonsacarle el aumento de sueldo, se ve aventajado cuando su jefe se niega a hablar de asuntos de oficina:

> Eusebio quedó callado. Se dio cuenta que, a pesar de su aturdimiento, el jefe conservaba aún suficiente tino como para defenderse de todo tipo de solicitudes. (I, 258).

En efecto, si Zapatero se muestra astuto en lo inmediato, carece de una visión y una estrategia de conjunto y aunque logra el éxito a corto plazo al congraciarse con su jefe, su exagerado concepto de sí lo lleva a sobrestimar el éxito conquistado y, como consecuencia, no sólo termina siendo humillado, sino que pierde la buena voluntad que se había granjeado.

Como "El primer paso", "El jefe" desmitifica la viveza criolla, pero sugiere, además, que es una reliquia del pasado. El vivo, en efecto, floreció en una sociedad tradicional, la cual se basaba en relaciones personales susceptibles de ser explotadas, pero en el mundo moderno se ve ante fuerzas impersonales más difíciles de manejar. En este sentido, Eusebio Zapatero, como tantos personajes de Ribeyro, es un hombre que sale perdiendo porque está desfasado con los tiempos.

Otro aspecto de la tragicomedia humana destacado por Ribeyro son las distorsiones ocasionadas por las inhibiciones psicológicas, las cuales impiden que los hombres comuniquen su deseo de afecto y los llevan a expresarlo mediante la agresividad, de manera que la amistad anhelada resulta siendo un conflicto. Un notable ejemplo de este fenómeno es el protagonista de "Cosas de machos" (1976). El capitán Zapata es comandante de la guarnición de Sullana, situada en inhóspitos arenales a mil kilómetros al norte de Lima. Además de ser el marco del relato, el desierto es una metáfora de la esterilidad del mundo emocional de Zapata, quien lleva la vida solitaria de un militar soltero que ha perdido esperanza de ser ascendido y cuyas perspectivas futuras se limitan a destacamentos parecidos en regiones igualmente remotas. El único

alivio de su rutina y su único contacto humano están proporcionados por las veladas quincenales que da para los notables del pueblo, y la importancia que estas ocasiones tienen en su vida vacía está señalada por la "pasión maníaca" que pone en la preparación de las veladas y por la impaciencia nerviosa con la cual espera la llegada de los invitados (III, 53).

Nuevamente la narración se centra en una ruptura de la normalidad. Hasta ahora Zapata ha podido contar con la colaboración del teniente Ruiz, un hombre sociable y servicial que le ayudaba a asegurar que las veladas fuesen un éxito. En cambio, su sustituto, Arbulú, es un oficial severo y etiquetero; y cuando Zapata le ordena que prepare los cócteles, se niega a hacerlo, aduciendo que no forma parte de sus deberes de militar. Zapata deja ver su carácter en su modo de reaccionar. Acepta la negativa de su subordinado sin inmutarse y se va a preparar los cócteles él mismo, pero se cuida también de imponer su autoridad:

> El capitán Zapata quedó reflexionando.
> —Bien, bien. Hágame entonces el favor de regresar a la terraza para recibir a los invitados. Y si puede apagar esa pipa sería mejor. La encenderá cuando empiece la reunión.
> El teniente Arbulú apagó su pipa y regreso a la terraza, mientras el capitán Zapata se dirigió al mostrador para exprimir un kilo de limones. (III, 54)

No es casual que Zapata sea militar, porque personifica la psicología machista que no sabe abrirse a los demás por temor a delatar vulnerabilidad.

Demasiado orgulloso para pedir la colaboración de su subordinado, Zapata pretende imponer su voluntad venciendo su resistencia. Día tras día envía a Arbulú de maniobras al desierto hasta que por fin sufre una insolación. Pero lejos de surtir el efecto deseado, esta táctica resulta contraproducente, ya que sólo sirve para reforzar la resistencia del teniente. En la próxima fiesta acusa al capitán de abusar de su rango y le reta a que resuelvan el conflicto como hombres. Los dos salen al desierto en jeep y, en un episodio que repite uno de los clichés de innumerables westerns de Hollywood, se baten hasta caer exhaustos sin que ninguno de los dos se dé por vencido. Tal empate da pruebas de su hombría, pero viene a ser también un símbolo del callejón sin salida al que conduce la hombría en la negociación de las relaciones humanas.

Las secuelas confirman las taras de la psicología machista. En un momento de intimidad, mientras descansan fumando un cigarro, Zapata

confiesa a Arbulú el vacío de su vida y el significado que las veladas tienen para él:

> ¡Ya verá! La arena, el calor, jamás una lluvia ... Uno se va secando, volviéndose torpe y perezoso ... Nunca pude preparar mi ascenso a mayor. La hamaca en la terraza, mi playa, un vaso en la mano ... ¡Suficiente! ... Y las reuniones. Nada del otro mundo, como habrá visto, teniente, pero en fin, ver un poco de gente, conversar, discutir tonterías, sentir ... ¿cómo le puedo decir? que uno sigue viviendo ... (III, 59)

Pero el código machista no tarda en imponerse nuevamente. Arrepintiéndose de su momento de debilidad, el capitán prohibe al teniente hablar de su conversación ante los demás, y al regresar a la fiesta los dos hombres van cada uno por su lado, como si huyeran de la intimidad establecida entre ellos.

La última parte de la narración se centra en el preludio de la próxima velada. Zapata limita su contacto con Arbulú a lo indispensable, como si se avergonzara de la debilidad que ha mostrado y como si temiera dar la impresión de estar mendigando la comprensión de su subordinado. La noche de la fiesta se acerca a Arbulú nerviosamente y repite la orden que le había dado al principio de la narración, y tras un momento de indecisión el teniente consiente en obedecerlo:

> —Teniente, ¿puede hacerme el favor de prepararme unos cócteles? El teniente quedó un momento indeciso, mirando al capitán. Nunca vio su mandíbula más enérgica ni levantada, pero en su mejilla notó una palpitación, en sus sienes una naciente mata de canas y en sus ojos una lucecita de ansiedad.
> —Por supuesto, mi capitán. (III, 60-61)

Irónicamente, si Zapata se granjea la solidaridad que ha buscado desde el principio, no la logra mediante la imposición de su voluntad, sino delatando una vulnerabilidad que va en contra del código machista que personifica.

A primera vista parece que Arbulú cede por magnaminidad, que si acata una orden que considera degradante para su dignidad de militar, lo hace desde una posición de superioridad, porque se compadece del capitán. Sin embargo, queda insinuado que es un alivio para él encontrar un pretexto para transigir. En efecto, la pelea le había revelado su propia vulnerabilidad y la imposibilidad de imponerse a su adversario:

> Eran golpes inútiles, que cada vez lo agotaban más. A cada intento no hacía más que tragar arena, sin sentir otra cosa que un jadeo, pero ningún signo de rendición. Al fin renunció a todo esfuerzo, abandonó su presión y se dejo caer hacia un lado, exhausto. Estaba tendido de espaldas, respirando a pleno pulmón, junto al cuerpo inmóvil del capitán [...] El teniente sólo deseaba quedarse tirado allí, pasar incluso la noche en las dunas, sin saber nada de nada. (III, 59)

Ahora, al ver su propia debilidad reflejada en la de Zapata, aprovecha la oportunidad de ceder sin menoscabo de su orgullo. Es significativo que todo eso no pase de ser una insinuación del narrador y que, así como Zapata no se rebaja a rogar la colaboración de su subordinado, éste tampoco revela los motivos que lo llevan a concederla. La ironía del relato es que los dos machos lleguen a un compromiso sin confesarlo, estableciendo una comunicación humana basada en la debilidad mientras guardan la apariencia de una fuerza invulnerable.

Otro personaje que no sabe reconocer sus emociones es Memo García, el protagonista de "Tristes querellas en la vieja quinta" (1974). Memo es un solterón jubilado que vive solo en un departamento de una vieja quinta de Miraflores. Aunque no tiene amigos ni parientes, parece que la soledad no lo incomoda. Al contrario, da la impresión de ser una persona autosuficiente que tiene su vida organizada según le conviene y que está contento de vivir sus últimos años en apacible tranquilidad:

> Su vida, en una palabra, estaba definitivamente trazada. No esperaba de ella ninguna sorpresa. Sabía que dentro de diez o veinte años tendría que morirse y solo además, como había vivido solo desde que desapareció su madre. Y gozaba de esos años póstumos con la conciencia tranquila: había ganado honestamente su vida [...], había evitado todos los problemas relativos al amor, el matrimonio, la paternidad, no conocía el odio ni la envidia ni la ambición ni la indigencia y, como a menudo pensaba, su verdadera sabiduría había consistido en haber conducido su existencia por los senderos de la modestia, la moderación y la mediocridad. (III, 28)

Pero su tranquilidad queda destruida cuando una viuda, doña Pancha, se instala en el departamento vecino, que antes había estado desocupado. Memo se resiente de esta invasión de su espacio y entre los dos se entabla una verdadera guerra en la que cada uno busca pretextos para fastidiar al otro. Ella se queja del ruido que hace con sus discos de ópera y cuando él se niega

a bajar el volumen, contraataca comprándose una radio. Al ver que su vecina está adornando la baranda con flores, Memo la supera colocando arbustos en la galería y se desencadena una campaña de represalias mutuas mediante la cual las plantas van siendo saboteadas. Cuando Memo contrata a una muchacha para que le lave la ropa, Pancha pone el grito en el cielo, anunciando a la vecindad que es un viejo corrompido que trae mujeres a su cuarto, y él le paga con la misma moneda cuando ella llama a un gasfitero para que repare un desperfecto. Luego Pancha se compra un loro y él contesta adquiriendo un gato, y cuando ella tira un cubo de agua sobre el gato, se venga echando la jaula por el balcón. Sin embargo, con el tiempo, la guerra entre los dos amaina y se vuelve rutinaria, reduciéndose a un intercambio de insultos casi ritual:

> Así, ambos nada olvidaban ni perdonaban y ocupaban sus días seniles en una contienda más bien disciplinada, cada vez menos feroz, que iba tomando el aspecto de una verdadera conversación. (III, 44)

Pero, como sugiere el pasaje citado, su disputa viene a ser una manera de entablar comunicación y queda insinuado que Memo se engaña al creerse autosuficiente. De hecho, la quinta ruinosa, que día a día "seguía cayéndose a pedazos" (III, 44), es una metáfora de la situación de dos viejos cuyo mundo se va desmoronando. La vulnerabilidad de Pancha se manifiesta en la distancia entre ella y su hijo, que no sólo vive en el extranjero sino que es homosexual, en la desmoralización que le causa la fuga del loro y en su terror de ser desahuciada. La vulnerabilidad de Memo es menos obvia, pero delata su necesidad de contacto humano por su actitud ambivalente hacia una suspensión de hostilidades y por su deseo secreto de que éstas se reanuden:

> [...] su vecina no le concedió importancia [...] como si su período de descanso la hubiera persuadido de las ventajas de la convivencia pacífica.
> Como lo temía Memo —y en el fondo lo esperaba— esto era sólo apariencia. (III, 35)

En efecto, la relación entre los dos viejos está simbolizada por la del loro y el gato, los cuales llegan a un *modus vivendi* mediante el cual viven felices fingiendo pelear:

> A partir de entonces sucedió algo extraño: entre el loro y el gato se estableció una rara complicidad. Bastaba que el loro lanzara en la mañana su primer graznido para que el gato saliera inmediatamente al corredor, empezara a hacer cabriolas, encorvar el lomo,

> enhiestar el rabo, dar saltos y volantines, hasta que fatigado terminaba por sentarse muy sosegado y ronroneando al lado de la jaula. El loro se pavoneaba en su columpio, improvisaba gorgoritos y cuando el gato se atrevía por juego a meter su mano peluda por las rejas, fingía el más grande temor para luego acercarse y darle un inocuo picotón en la garra. En este juego siempre repetido parecían encontrar un deleite infinito. (III, 43)

Además, a pesar de las hostilidades que existen entre ellos, hay indicios de que Memo se preocupa por su vecina. En ciertos momentos se reprocha por haber ido demasiado lejos en sus ataques contra ella. Y un día, al no escuchar ningún ruido en el departamento contiguo, se alarma tanto que va a investigar. Se produce entonces un diálogo entre la enferma y su vecino en el que, siguiendo su manera acostumbrada de tratarse, se ruega y se otorga socorro a base de intercambiar insultos:

> «Viejo idiota, ¿qué hace allí espiándome». «No estoy espiando a nadie. Ya le he dicho que el balcón es de todos los inquilinos». «Ya que tiene usted dos patas, vaya a la botica y tráigame una aspirina». «A la última persona que le haré un favor será a usted. Reviente, zamba sucia». «No es un favor, pedazo de malcriado, es una orden. Si no me hace caso va a caer sobre usted la maldición de Dios». «Esas maldiciones me importan un comino. Búsquese una sirvienta [...] ¡Le traeré la aspirina, bestia, pero lo hago sólo por humanidad! Y aun así cuídese, no vaya a ser que le ponga veneno». (III, 46)

Que ésta es una forma distorsionada de comunicarse elaborada por dos personas incapaces de abrirse uno a otro, se confirma cuando Memo se levanta temprano la mañana siguiente y va a una pensión cercana a encargar caldo de gallina para la enferma. Y al descubrir su cadáver, deja ver los sentimientos no confesados que abriga por ella cuando aleja con un puntapié al gato que antes había usado como una arma contra ella.

Después de la muerte de Pancha, Memo, que al principio del relato había parecido tan autosuficiente en la soledad, se ve ahora "más solterón y solitario que nunca" (III, 48). Su necesidad no confesada de contacto humano y la verdadera índole de sus sentimientos por Pancha se revelan cuando se encarga de cuidar de su loro y sus plantas:

> Heredó el loro en su jaula colorada y terminó, como era de esperar, regando las macetas de doña Pancha, cada mañana, religiosamente, mientras entre dientes la seguía insultando, no porque lo había

> fastidiado durante tantos años, sino porque lo había dejado, en la vida, es decir, puesto que ahora formaba parte de sus sueños. (III, 48-49)

Pero hasta el final se muestra incapaz de expresar sus emociones y sigue disfrazándolas bajo una máscara refunfuñona. Así, como tantos personajes de Ribeyro, resulta risible y patético a la vez, otro ejemplo más de la tragicomedia que representan los hombres.

VII. LA VIDA DOMESTICADA

En el capítulo anterior hemos visto que, para Ribeyro, la vida del hombre es una tragicomedia que despierta una reacción entre irónica y compasiva. El protagonista de ese drama representa un papel poco heroico, ya que el instinto gregario lo lleva a rehuir el riesgo de asumir una existencia independiente y a aferrarse a la seguridad de las convenciones sociales. Tal es el caso en "La insignia" (1952), un cuento fantástico del tipo cultivado por Borges y Cortázar. El narrador-protagonista se ve incorporado a una misteriosa sociedad secreta cuando luce en la solapa una extraña insignia de plata que ha encontrado en la calle. A fuerza de cumplir concienzudamente una serie de tareas que se le asigna, va ascendiendo la jerarquía de la organización hasta que por fin llega a ser presidente, pero hasta el final permanece ignorante de su ideología y sus fines. En su nivel más superficial, el relato es una parodia bastante obvia de sociedades secretas como la francmasonería, pero también es susceptible de ser leído como un comentario sobre la sociedad humana en general.

A través de la narración el narrador reitera una y otra vez que el significado de las actividades de la organización y los fines que se propone son un misterio para él. Aun cuando toma el mando, sigue sin comprender el carácter de la sociedad que dirige:

> Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle. (I, 107)

Al referir las tareas aparentemente insensatas que se le encarga y su ascenso al status y privilegio como recompensa de su cumplimiento fiel de todo lo que se le pide, adopta un tono discretamente burlesco, como si lo tomara a broma, y sería tentador verlo como un cínico que se ajusta a las reglas del juego para explotar el orden establecido. En última instancia, sin embargo, la ironía del relato va dirigida contra él como colaboracionista complaciente de la sociedad que parodia. Porque su desvergonzada confesión de ignorancia delata la suficiencia de un hombre que nunca se ha tomado la molestia de cuestionar el significado de su vida o de justificar sus acciones. No sólo se somete a imposiciones sociales, entregándose a actividades para las cuales no encuentra ninguna explicación satisfactoria, sino que lo hace con una dedicación incondicional que él mismo no comprende:

> No comprendían [sus familiares] mis desapariciones imprevistas, mis actos rodeados de misterio, y las veces que me interrogaron evadí las respuestas porque, en realidad, no encontraba una satisfactoria [...]
>
> Esta beligerancia doméstica no impidió que yo siguiera dedicándome, con una energía que ni yo mismo podía explicarme, a las labores de nuestra sociedad. (I, 106)

Ni siquiera tiene la justificación de la ambición, pues la prosperidad y el prestigio le son concedidos sin que él los busque. En realidad, y aunque él mismo no se da cuenta, lo que lo impulsa es la necesidad de unirse a la masa, de formar parte del grupo, y por absurdos que parezcan los valores imperantes, se conforma sin cuestionarlos para integrarse y lograr ser aceptado.

Es significativo que el narrador permanezca anónimo, porque es una persona pasiva, sin identidad propia. Igualmente significativo es el hecho de que sea coleccionista, un hombre que va recogiendo objetos de su medio ambiente. En efecto, la insignia puede interpretarse como emblema de la persona social que adquiere asimilando las normas imperantes y, como tal, viene a ser un pasaporte que lo define como persona aceptable y garantiza su entrada a la sociedad. Así, reconociéndolo como uno de los suyos, los socios lo acogen calurosamente:

> Ya por los alrededores me encontré con varios sujetos extraños, que merodeaban, y que por una coincidencia que me sorprendió, tenían una insignia igual a la mía. Me introduje en el círculo y noté que todos me estrechaban la mano con gran familiaridad. (I, 104)

Es un indicio de la pasividad del narrador que no ingrese a la organización por decisión propia, sino que se deje absorber por ella. Encuentra la insignia por casualidad y luego se olvida de ella hasta que la descubre de nuevo en un traje que había enviado a la lavandería. No toma ninguna iniciativa, sino que responde a gestiones ajenas: primero, el librero Martín entabla conversación con él; luego, un desconocido lo aborda y le entrega una tarjeta de invitación; en la reunión el conferenciante lo llama a hablar con él. Así, su ingreso a la organización es análogo al modo en que los individuos se ven absorbidos al orden establecido por las presiones sociales. No obstante, el protagonista se somete a tales presiones de buena gana. Inconscientemente ostenta su espíritu conformista al lucir la insignia, y en la primera reunión delata su ansia de ser aceptado cuando acude a la mentira, dejando entender que ha sido introducido por Martín. También procura congraciarse. Siguiendo el ejemplo de los demás concurrentes, elogia la conferencia aunque no ha entendido nada, y más tarde se hace eco del conferenciante, manifestando pesar por la muerte del escritor Feifer, de quien ni siquiera ha oído hablar. Sobre todo, se muestra dispuesto a someterse a las normas sociales al emprender tareas absurdas como arrojar cáscaras de plátano en la puerta de ciertas casas o adiestrar a un mono en gestos parlamentarios. Y es precisamente a causa de ese conformismo, porque se atiene a las reglas sin cuestionarlas, por lo que logra subir a los rangos más altos de la organización. Así, al hallar la insignia, descubre el secreto del éxito social.

Por otro lado, la insignia parece representar el discurso social, el lenguaje mediante el cual los miembros de una sociedad se comunican unos con otros y comparten un sentido de identidad de grupo. Así, los socios de la organización acogen al narrador "con gran familiaridad" (I, 104), porque la insignia lo identifica como uno de ellos. Pero más tarde, cuando conversa con el conferenciante, se portan como dos desconocidos que no tienen nada que decirse:

> Mantuvimos luego una charla ambigua y ocasional, llena de confidencial imprevistas y de alusiones superficiales, como la que sostienen dos personas extrañas que viajan accidentalmente en el mismo asiento de un ómnibus. (I, 105)

Así, se da la imagen de una sociedad donde los hombres son incapaces de comunicarse a nivel individual y humano, puesto que lo que los une es su temor a la individualidad y su aferramiento a la convención. Por lo tanto, el diálogo se mantiene a base de clichés, y la falta de una auténtica comunicación por debajo del discurso social está insinuada por el hecho de que la insignia lleve

"unos signos que en ese momento me parecieron incomprensibles" (I, 103). Así, la insignia representa un discurso donde la comunicación es simbólica más que real, donde el medio es el mensaje. El mensaje que transmite es un reconfortante sentido de grupo, como se percibe en los actos colectivos referidos en la narración. La conferencia que el narrador escucha en la primera reunión es un batiburrillo confuso que no llega a entender, pero despierta el entusiasmo de los concurrentes. Más tarde, cuando a él le toca pronunciar un discurso, se ve aplaudido por unas banalidades vagas sobre su misión común:

> Tuve, entonces, que pronunciar una breve alocución, en la que me referí en términos vagos a nuestra tarea común, no obstante lo cual, fui aclamado con estrépito. (I, 106)

Lo que importa en tales ocasiones no es lo que se dice sino el acto en sí, la reafirmación ritual de una identidad de grupo. Así, la reacción entusiasta que el conferenciante suscita parece deberse en gran parte al hecho de que remate su charla dibujando un signo misterioso en la pizarra, un signo que, se supone, es uno de los emblemas de la organización. Al final del relato el narrador confiesa que si tenía que explicar el significado de la organización, dibujaría el mismo signo, contando con que la gente sabría interpretarlo a su manera:

> A lo más, me limitaría a pintar rayas rojas en una pizarra negra, esperando confiado los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala. (I, 107)

Se sobrentiende que en última instancia la sociedad humana se basa en una mística del tipo plasmado en los signos cabalísticos y epitomado por la insignia del título. Nacida del instinto gregario, esa mística mantiene una ilusión colectiva de camaradería y fines comunes, una ilusión que disfraza la incomunicación y la falta de sentido.

La misma mentalidad de grupo vuelve a manifestarse en "La botella de chicha" (1955), donde queda entendido que la manera en que los hombres perciben la realidad está condicionada por los supuestos de la sociedad en que viven. El relato se centra en una botella de chicha añeja que los padres del narrador adolescente han estado guardando para alguna ocasión especial. Necesitado de dinero, el muchacho roba la chicha, virtiéndola en una pipa de barro y sustituyéndola por vinagre, pero cuando pretende venderla todos se niegan a creer que es auténtica. Al volver a casa, descubre que su familia y los vecinos se han reunido para celebrar la llegada inesperada de su hermano

mayor después de varios años de ausencia. Se abre la botella de chicha y con gran sorpresa suya todos beben el vinagre con gusto, elogiando su excelente calidad. Cuando los invitados piden una segunda rueda, el muchacho saca la chicha robada, fingiendo que la ha comprado a un vendedor ambulante. Pero se consterna cuando los mayores se niegan a beberla, rechazándola por ser como vinagre, y desdeñosamente su padre la arroja a la calle.

El relato es una historia de iniciación en la que el adolescente descubre la influencia que los prejuicios sociales ejercen sobre la mente adulta. El posee la verdadera chicha añeja, pero cuando la lleva a las chicherías y a las casas particulares para venderla todos se niegan a reconocer su autenticidad. La rechazan porque viene envasada en una humilde pipa de barro, la cual sugiere que el contenido es igualmente barato e inferior. Les es inconcebible también que un mero muchacho posea un licor tan prestigioso, sobre todo cuando está dispuesto a venderlo a bajo precio. Además, la experiencia les hace desconfiar, sospechando que el muchacho es otro mercachifle más que pretende estafarlos. Y es tan fuerte su resistencia hasta a considerar la posibilidad de que la chicha sea auténtica que ni siquiera se toman la molestia de probarla. En un nivel alegórico, el robo de la chicha por el muchacho puede interpretarse como metáfora de su llegada a la mayoría de edad, su apropiación de la condición de hombre y del derecho a pensar por sí mismo. Libre todavía de actitudes sociales adquiridas, ve el mundo con ojos frescos e inocentes, pero descubre que la "verdad" que pregona va en contra de la sabiduría colectiva de sus mayores, cuya visión de la realidad está determinada por sus prejuicios y quienes se resisten a aceptar todo lo que no corresponde a sus expectativas.

En cambio, lo que él sabe que es vinagre es bebido con gusto y ensalzado como chicha auténtica. De hecho, los invitados se dejan engañar por sus expectativas. Se trata de una ocasión especial y, como es natural, confían en que se les servirá un licor especial para celebrarla. Además, el licor viene en una botella vieja, que otorga al contenido el prestigio de una chicha añeja. Y el discurso del padre excita sus expectativas al dar al licor el carácter legendario de un tesoro celosamente guardado durante muchos años:

> [...] agració a los invitados con una larga historia acerca de la botella, exagerando, como era de esperar, su antigüedad. A mitad de su discurso, los circunstantes se relamían los labios. (I, 139)

Así, después de desconcertarse al ver a adultos repudiar una realidad que él sabe auténtica, el adolescente se desconcierta nuevamente al ver a otros adultos

amoldar la realidad para hacerla corresponder a sus ideas preconcebidas. Luchting y Gerdes sugieren que la reacción de los invitados es un acto de hipocresía colectiva.[1] Esto supondría que la verdad es más compleja de lo que el muchacho imagina y que todos los concurrentes saben que están bebiendo vinagre pero conspiran a disimularlo, el padre para salvar las apariencias, y los invitados en parte para no ofender a su anfitrión y en parte por temor de dar la impresión que les falta el buen gusto para apreciar un licor fino. Tal interpretación me parece poco convincente, porque la decepción de los invitados al saber que la chicha se ha agotado sugiere una convicción sincera de su parte. Sin embargo, sea autoengaño o hipocresía la reacción de los invitados, el sentido general del relato sigue siendo el mismo, pues la sociedad adulta conspira a negar una realidad desagradable para mantener una ilusión o una apariencia colectiva.

Al ofrecerles la chicha robada, el adolescente confronta a los adultos con la realidad. Pero su experiencia de vendedor se repite. Su padre se niega a tomar en serio su aseveración que es chicha añeja, porque le es inconcebible que un mero muchacho pudiera adquirir tal tesoro, y halla justificación para su escepticismo en la pipa de barro de reciente fabricación y en el vendedor ambulante a quien su hijo dice haberla comprado, pruebas de que es un ingenuo que se ha dejado estafar. Además, el padre tiene la mente tan cerrada a la verdad por estas ideas preconcebidas que cuando inspecciona la chicha se convence de que huele a vinagre. Compartiendo sus supuestos, los invitados se dejan sugestionar por las palabras del padre y cuando ellos le inspeccionan a su vez, uno tras otro se hacen eco de su desdeñoso rechazo de la realidad que está delante de sus ojos:

> [...] para justificar su actitud hizo circular la botija entre los concurrentes, quienes ordenadamente la olían y después de hacer una mueca de repugnancia, la pasaban a su vecino.
> —¡Vinagre!
> —¡Me descompone el estómago!
> —Pero ¿es que esto se puede tomar?
> —¡Es para morirse! (I, 140)

El padre arroja la chicha a la calle para darle una lección a su hijo, para enseñarle a no dejarse engañar por las apariencias. Irónicamente la lección que

---

1. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, p. 17; Dick C. Gerdes, "La obra literaria de Julio Ramón Ribeyro en la novelística peruana contemporánea", tesis doctoral, Kansas 1976 (Ann Arbor: University Microfilms International, 1980), p. 39.

aprende es que eso es precisamente lo que hacen los adultos, puesto que se engañan respecto a la realidad al dejar que sus supuestos determinen su percepción de ella.

Por supuesto, los adultos tienen interés en negar la autenticidad de la chicha. Porque desvalorizaría el licor que acaban de beber y así rebajaría el prestigio del anfitrión que lo ha servido y de los invitados que lo han elogiado. Además, constituye una amenaza para su superioridad de adultos, ya que tácitamente un muchacho sin experiencia está cuestionando su competencia en asuntos de mayores. Por eso, su respuesta va encaminada a volverlo a su sitio, como indica la actitud que adopta el padre, quien da a entender que es él quien mejor sabe y que el hijo hubiera evitado ser engañado si le hubiera consultado primero. Sobre todo, la pipa ofrecida por el muchacho amenaza el status legendario de la chicha añeja guardada celosamente durante tantos años, la cual viene a simbolizar ahora una cosmovisión tradicional basada en el mito. Al despreciar la chicha del muchacho, los adultos están defendiendo su mundo cómodo y seguro contra las acometidas de la realidad. Así, arrojada a la calle para ser pisada por los automóviles y meada por los perros, la chicha auténtica simboliza la verdad repudiada por una sociedad que renuncia a la realidad a favor de la cómoda seguridad de sus mitos colectivos.

> [...] observé que en la acera pública, nuestra chicha, nuestra magnífica chicha norteña, guardada con tanto esmero durante quince años, respetada en tantos pequeños y tentadores compromisos, yacía extendida en una roja y dolorosa mancha. Un automóvil la pisó alargándola en dos huellas; una hoja de otoño naufragó en su superficie; un perro se acercó, la olió y la meó. (I, 141)

El corolario es que como consecuencia se sacrifica la posibilidad de una vida plena y auténtica.

"Vaquita echada" (1961) demuestra cómo la cobardía ante la cruda realidad de la vida lleva a los hombres a protegerse contra ella con una coraza de respuestas rituales. Ambientado en Tarma, el relato se centra en cuatro amigos de clase media que se reunen de madrugada en casa de uno de ellos para esperar que se abra la oficina de correos, momento en que les toca el deber delicado de telefonear a Lima para informar a un compañero ausente que su esposa ha muerto de sobreparto.

Todo el cuento está encapsulado en el párrafo preliminar, donde la larga descripción de la llegada de los amigos a la casa de Bastidas aplaza el anuncio de la tragedia:

> Los cuatro atravesaron la calle desierta, entraron al zaguán, subieron las escaleras y después de empujar la mampara penetraron en la vasta sala alfombrada de rojo. Allí estuvieron un rato silenciosos, deambulando en la penumbra, tropezándose, buscando sillas, ceniceros o simplemente el conmutador de la luz. Bastidas encendió la araña de cristal de roca y, después de prender un cigarrillo, como el silencio continuaba, dejó escapar un suspiro: —¡Pues sí, es lamentable! (I, 271)

Asimismo, la revelación de la índole de esa tragedia queda postergada hasta la última parte de la narración, cuando por fin se hace la llamada. De esta forma, el texto mismo refleja la manera en que los personajes recurren a las palabras para evitar arrostrar una realidad desagradable. Cada vez que se toca el tema de la tragedia algún miembro del grupo desvía la conversación hacia terreno más seguro, y en el curso de la narración discurren largamente sobre el mobiliario del salón, sobre un legendario personaje local llamado Choper, sobre frases típicas pronunciadas por bebedores, sobre un médico del Cuzco que le operó a Manrique, sobre el ganado, sobre el coro de la catedral. En la única ocasión en que hablan abiertamente de la muerte, acuden a clichés para domesticarla:

> —¡Ah, la vida, la vida! —se quejó Bastidas, sorbiendo su vaso— ¿Qué cosa es la vida? Una llamita en la punta de una vela, en un lugar donde sopla un vendaval.
> —La vida es una cosa muy frágil —agregó Cantela. (I, 273-74)

A los cuatro les aterra el suplicio emocional que significa el comunicar la triste noticia a su amigo. Bastidas ni siquiera se anima a informar a su esposa, sino que decide aplazarlo hasta que se despierte y luego, cuando está despierta, lo posterga hasta más tarde, y Cantela procura escabullirse pretextando que tiene que abrir su farmacia. Y puesto que ninguno se ofrece a hacer la llamada, lo deciden mediante un juego de dados, el cual viene a ser una metáfora de su abrogación de responsabilidad personal y de los rituales de que se valen para mantener la cruda realidad a raya.

El juego de dados también es un indicio de como la incómoda espera se va convirtiendo en una velada. No se trata simplemente de que los cuatro hombres beban para darse ánimo. Uno de sus mecanismos para soportar la situación es mantener una apariencia de normalidad, portándose como si fuese otra noche de parranda más. El juego de dados, las anécdotas, los chistes, la filosofía barata forman parte de su ritual acostumbrado, y Manrique hasta propone que rematen la noche de la manera consagrada, dirigiéndose al

mercado para tomar un caldo caliente (I, 275). Un motivo clave de la narración es el leitmotiv "Vaquita echada", una fórmula pronunciada por un bebedor para señalar a sus compañeros que su vaso está vacio y que es hora de pedir otra rueda. En circunstancias normales la frase es una expresión de alegre compañerismo. Aquí se repite como una especie de letanía para conjurar la atmósfera desagradable que se cierne sobre ellos y para mantener una apariencia de normalidad.

Además, la fórmula es un emblema de su incapacidad para hacer frente a la realidad salvo en términos de respuestas consagradas. Los cuatro se conduelen sinceramente de su amigo en su aflicción, como indica Manrique cuando comenta que no le gustaría estar en la situación de Céspedes (I, 274). Pero cuando llega el momento de hacer la llamada, son incapaces de comunicar cualquier sentido de solidaridad humana, porque les falta valor moral para llevar una situación de gran tensión emocional. Para infundirle ánimo a Bastidas, ensalzan su machismo evocando sus hazañas de torero en la adolescencia (I, 277), pero el coraje le abandona cuando escucha a Céspedes romper a llorar y no sabe qué hacer. Los otros tampoco están a la altura de la situación. El tono cada vez más festivo que cobra la conversación se debe en parte al efecto del alcohol, pero más que nada es una reacción histérica a la tensión creciente que todos sienten, y cuando Bastidas está necesitado de apoyo moral, lo único que se les ocurre son chistes infantiles, los cuales alivian su azoramiento pero acrecientan la perturbación de su compañero.

En parte su dificultad para enfrentar la situación es un problema de lenguaje. Preparándose para la llamada, Bastidas se propone revestir la trágica noticia de frases elegantes:

> Tengo que templarme el ánimo para hablar como un caballero. (I, 275)

Pero, a la hora de la verdad, la realidad dolorosa se resiste a ser traducida en un discurso saneado y termina balbuciéndola de modo incoherente. Y cuando se vuelve hacia los demás en busca de ayuda, ellos sólo pueden recurrir a la fórmula "Vaquita echada", la cual delata su azoramiento y su necesidad de acudir a respuestas hechas como defensa contra la emoción desnuda.

Una de las ironías del relato es que los otros acompañen a Bastidas a la cabina telefónica por solidaridad, pero hasta la solidaridad la expresan en clichés:

> —Mejor deja la puerta abierta —dijo Candela—. Los tres nos quedaremos en la puerta como un solo hombre.
> —Todos para uno, uno para todos —bostezó Manrique. (I, 276-77)

Además, cuando les incumbe manifestar una auténtica solidaridad con su amigo afligido, lo que más les preocupa es ponerse a salvo de una situación penosa. Bastidas le comunica la noticia a Céspedes con brutalidad y luego, a instancia de sus amigos, corta la comunicación de manera igualmente brutal:

> Bastidas cubrió el fono con la mano:
> —¿Pero qué quieren que le diga? ¡Si está llorando!
> Alargando el auricular, lo hizo circular por los oídos de sus amigos.
> —Lo mejor es que cortes —dijo Gandolfo.
> —¿Aló? —continuó Bastidas—. ¿Me escucha usted, doctor Céspedes? ¿Aló? ... ¡Imposible seguir hablando! —y cortó la comunicación. (I, 277)

Esa llamada cortada simboliza su abortado intento de solidarizarse con un semejante sufriente, intento que ha resultado contraproducente por su temor a la emoción desnuda.

El silencio que guardan los cuatro al abandonar la oficina de correos sugiere que se sienten compungidos por la cobardía moral que los ha llevado a tratar a su amigo de manera tan insensible. Pero no tardan en acudir nuevamente a la rutina para apartar el fiasco de la mente y se dirigen hacia el mercado para tomar el desayuno, como acostumbran hacer al terminar una noche de parranda. Juguetón, Gandolfo corre por la calle y da una patada a una lata de leche vacía, una hazaña que los demás celebran con la fórmula "Vaquita echada". Dado que esta frase fue pronunciada un poco antes para referirse a la muerte de la señora Céspedes, podría parecer que su empleo ahora en un contexto festivo manifiesta una cruel indiferencia al sufrimiento ajeno. En realidad, se trata de otro intento de conjurar una experiencia desagradable a la que no han sabido enfrentarse, y las risas que suscita no son crueles sino más bien una expresión de alivio al haber dejado atrás esa embarazosa situación.

Los atractivos y peligros de vivir al margen de la comunidad son el tema de "Por las azoteas" (1958). El narrador es un muchacho de diez años que, durante las vacaciones de verano, sube a jugar en la azotea del edificio donde vive. Allí entabla amistad con un joven misterioso que posteriormente descubre es tuberculoso. Cuando sus padres se enteran, le prohiben más contacto

con el joven por temor de que se contagie, y más tarde, cuando los desobedece y sube a la azotea para visitar a su amigo, averigua que ha muerto.

Como muchas narraciones de Ribeyro, ésta se basa en una oposición de espacios simbólicos. El mundo de los bajos, el de la casa y del colegio, representa el orden social y está caracterizado por el acatamiento a las convenciones burguesas y el adoctrinamiento mecánico en las mitologías imperantes:

> Me veía [...] expulsado al atroz mundo de los bajos, donde todo era obediencia, manteles blancos, tías escrutadoras y despiadadas cortinas. (I, 230)

> Pasaba mañanas interminables en mi pupitre, aprendiendo los nombres de los catorce incas y dibujando el mapa del Perú con mis lápices de cera. (I, 236)

En cambio, los techos, depósito de trastos viejos que estimulan la fantasía del muchacho, representan el mundo de la imaginación y la aventura:

> A los diez años yo era el monarca de las azoteas y gobernaba pacíficamente mi reino de objetos destruidos. (I, 229)

Así, al subir a las azoteas, el muchacho escapa de las restricciones sociales para acceder a un espacio donde se halla libre para ser y hacer lo que quiera y donde nada le está prohibido:

> Entre todos estos trastos yo erraba omnipotente, ejerciendo la potestad que me fue negada en los bajos. Podía ahora pintar bigotes en el retrato del abuelo, calzar las viejas botas paternales o blandir como una jabalina la escoba que perdió su paja. Nada me estaba vedado: podía construir y destruir con la misma libertad con que insuflaba vida a las pelotas de jebe reventadas, presidía la ejecución capital de los maniquís. (I, 229)

Su invención de una realidad alternativa mediante la imaginación se manifiesta en los dos primeros párrafos en su descripción del reino del cual es monarca. El mismo tono se mantiene en su relación de su encuentro con el joven, porque se le antoja un enemigo que pretende usurpar su territorio (I, 230). Pero lejos de querer expulsarlo, el joven colabora en el juego y los dos se hacen cómplices para crear una realidad imaginaria más rica y apasionante que el gris mundo práctico de los bajos:

> Abandonando mi reserva, comencé a abrumarlo con toda clase de mentiras e invenciones. El me escuchaba con atención, me interrumpía sólo para darme crédito y alentaba con pasión todas mis fantasías. (I, 234)

No obstante, al traspasar los confines del orden social, el muchacho se inicia en realidades de las cuales ese orden lo ampara. En las fronteras de su reino hay un territorio desconocido, el cual se pone a explorar (I, 229). Este territorio simboliza el espacio del dolor, en el cual se ve introducido por su contacto con el joven tuberculoso. Así, aunque éste es partidario de la alegría, le señala que es importante reconocer que en el fondo la vida es cruel:

> —Es bueno reir —dijo— pero siempre sin olvidar algunas cosas: por ejemplo, que hasta las bocas de los niños se llenarán de larvas y que la casa del maestro será convertida en cabaret por sus discípulos. (I, 233-34)

Sus historias son parábolas que versan sobre el dolor de vivir. Así, por ejemplo, la historia del imitador de circo, que en su lecho de muerte confiesa que nunca ha podido desempeñar el papel que más ha querido (I, 232), va encaminada a enseñarle al muchacho que la condición humana está marcada por la frustración. Tal ha sido su propia experiencia, y en cierto momento manifiesta amargura por haberle sido negado el derecho a asumir la existencia plenamente:

> ¿Sabes lo que es tener treinta y tres años? Conocer de las cosas el nombre, de los países el mapa. Y todo por algo infinitamente pequeño, tan pequeño que la uña de mi dedo meñique sería un mundo a su lado. (I, 235)

Símbolo de la crueldad de la vida de la cual el muchacho va haciéndose cargo es el implacable sol de verano que a su amigo enfermo le causa tanto malestar:

> A mediados del verano, el calor se hizo insoportable. El sol derretía el asfalto de las pistas, donde los saltamontes quedaban atrapados [...]
>
> Este [su amigo] había instalado un parasol al lado de su sillona y se abanicaba con una hoja de periódico. Sus mejillas se habían ahuecado y, sin su locuacidad de antes, permanecía silencioso, lanzando miradas coléricas al cielo.
>
> —¡El sol, el sol! —repitía—. Pasará él o pasaré yo. ¡Si pudiéramos derribarlo con una escopeta de corcho! (I, 234-35)

Esa crueldad alcanza su punto culminante en la última página cuando, regocijado de que la lluvia haya llegado por fin para aliviar el sufrimiento de su amigo, el muchacho descubre que éste ha muerto, una ironía que implica que la única liberación del dolor de vivir se halla en el mal aun mayor de la muerte.

Si el muchacho toma conciencia de la crueldad de la vida, también aprende que la colectividad es igualmente inmisericorde en protegerse contra los que percibe como una amenaza. En una de sus historias su amigo habla de la importancia que los uniformes tienen para los hombres (I, 233), mientras que otra trata de un hombre que se ve perseguido por su sabiduría (I, 231). Así, mediante la parábola, señala que el hombre social domestica la vida, reduciéndola a la representación de papeles estereotipados, y que se siente amenazado por los que se atreven a ser independientes y a pensar y actuar por sí mismos. Más tarde el muchacho ve esa lección confirmada cuando sus padres se enfadan al enterarse de que ha estado alternando con un tuberculoso:

> Esa noche mi papá me dijo:
> —Ese hombre está marcado. Te prohibo que vuelvas a verlo. Nunca más subirás a la azotea. (I, 236)

En un nivel realista, el padre no hace sino preocuparse por la salud de su hijo, pero la enfermedad del joven también lleva connotaciones simbólicas, en cuanto representa todo lo que es diferente y peligroso, todo lo que no está sancionado socialmente. En efecto, el contagio temido es ése, y para su propio bien se prohibe al muchacho contacto con peligrosos modos de pensar que puedan pervertir su mente inocente y convertirlo en un inadaptado social. Así, el tuberculoso/subversivo está condenado al ostracismo, y el muchacho se ve obligado a renunciar a la aventura de vivir al margen de las normas sociales.

Así, los techos de "Por las azoteas" son un espacio simbólico al margen del orden social. Se da a entender que vivir en ese espacio es conocer una existencia más libre y rica, pero también acarrea riesgos en cuanto significa una confrontación con el dolor de vivir y con la hostilidad defensiva del grupo. La incógnita con la cual el relato nos deja es si el muchacho ha escarmentado o si se atreverá a optar por ese espacio cuando llegue a la edad adulta.

En la práctica son pocos los personajes de Ribeyro que optan por la libertad y los riesgos que acarrea. Si muchos de sus protagonistas son seres marginados, la gran mayoría son inadaptados que ambicionan integrarse al orden social. Son excepcionales los integrados que pretenden emanciparse y,

en tales casos, el resultado suele ser negativo. Así ocurre con el doctor Alvaro Peñaflor, el protagonista de *"Terra incognita"* (1975).

Profesor de Antigüedad Clásica Peñaflor es un intelectual que ha dado la espalda al mundo para dedicarse al estudio. El emblema de su distanciamiento del bullicio social es la casa que se ha construido en las afueras de Lima, en una colina que da sobre la ciudad, y que es "el refugio ideal para un hombre despegado de toda ambición temporal, dedicado sólo a los placeres de la inteligencia" (III, 5). El ha rechazado las presiones de la competencia social a favor de la tranquila serenidad de la investigación, y su única ambición es dilucidar la cosmovisión equilibrada de los antiguos y proponerla como un modelo de vida:

> [...] hacía años había elegido una forma de vivir, la lectura de viejos manuales, la traducción paciente de textos homéricos y el propósito ilusorio pero tenaz de proponer una imagen antigua, probablemente escéptica, pero armoniosa y soportable de la vida terrenal. (III, 9)

No obstante, hay una buena dosis de autoengaño en el concepto que Peñaflor tiene de sí. A primera vista, como un intelectual solitario que se ha apartado de la colectividad, parece ser atípico de la sociedad retratada en los relatos que ya hemos analizado. Pero en realidad es otro ejemplo más de la tendencia general a optar por la seguridad. Más que enriquecer la vida, la literatura es para él una manera de evadirla, y las paredes de su biblioteca son barreras eregidas para defenderlo del mundo exterior. Así, aunque está familiarizado con el mundo antiguo, su ciudad natal es una tierra incógnita para él, porque nunca se ha aventurado a recorrerla salvo por los senderos bien trazados de su rutina acostumbrada:

> El tenía un conocimiento libresco pero perfecto de las viejas ciudades helenas, de todos los laberintos de la mitología, de las fortalezas donde perecieron tantos héroes y fueron heridos tantos dioses, pero de su ciudad natal no sabía casi nada, aparte de los caminos que siempre había seguido para ir a la universidad, a la biblioteca nacional, a la casa del doctor Carcopino, donde su madre. (III, 6)

Además, si es una autoridad en la soledad como tema literario, nunca la ha experimentado en la vida real y no puede con ella cuando su esposa y sus hijas se van de viaje, dejándolo solo en una casa vacía:

> El había conocido únicamente la soledad literaria, aquélla de la que hablaban poetas y filósofos, sobre la cual había dictado cursillos en la universidad y escrito incluso un lindo artículo que mereció la congratulación de su colega, el doctor Carcopino. Pero la soledad real era otra cosa. Ahora la vivía y se daba cuenta cómo crecía el espacio y se dilataba el tiempo cuando uno se hallaba abandonado a su propio transcurrir en un lugar que, aunque no fuese grande, se volvía insondable, porque ninguna voz respondía a la suya ni ningún ser refractaba su existencia. (III, 5)

La ausencia de su familia representa una ruptura de la rutina en la cual Peñaflor siempre se ha refugiado de la realidad. También lo expone a la tentación de echar una cana al aire. Al principio del relato interrumpe su lectura, distraído por las luces de la urbe, y una voz interior le insta a explorar la ciudad y a vivir por primera vez: "Y esa voz le decía: sal, conoce tu ciudad, vive" (III, 5). Así, se sugiere que en el fondo Peñaflor siempre ha estado insatisfecho con su insípida rutina y que anhela una existencia más plena e intensa. Esto se ve confirmado más tarde cuando, al beber de un botellón en un bar popular, tiene la impresión de infringir las reglas y de entregarse a vivir: "eso era lo que quería, la regla había sido trasgredida" (III, 10). Sin embargo, esa sed de aventuras está contrapesada por la prudencia. Unos días antes había sofocado la voz interior cuando quiso incitarle a aventurarse a salir (III, 5). Y si la obedece ahora, no es sólo por un espíritu de aventura, sino sobre todo porque siente la necesidad de compañía para liberarse de la soledad de la casa vacía (III, 5). Así, el ignominioso desenlace de su aventura está previsto por el temor subyacente que la vicia desde el principio.

Su exploración de la vida nocturna de Lima se transforma en una epopeya burlesca debido a su tendencia a revestir la prosaica realidad de un halo heroico inspirado por sus lecturas. Así, una mujer que admira en un restaurante se convierte en Medusa (III, 7) y el bullicio acogedor de un bar le llega al oído como el canto de las sirenas (III, 9). Esa tendencia es un síntoma de su sed de aventuras, pero también delata una incapacidad para relacionarse con el mundo real salvo domesticándolo, reduciéndolo a las categorías familiares y reconfortantes de la literatura. Gran parte del humor del relato proviene de la distancia irónica entre las heroicas expectativas de Peñaflor y la realidad gris que encuentra en su recorrido de la ciudad. En la Lima nueva de la modernización se siente completamente desorientado y fuera de su elemento:

> Vagó y divagó por urbanizaciones recientes, florecientes, cuyo lenguaje trató en vano de descifrar y que no le dijo nada. (III, 6)

> [...] cuando quiso realmente implantar un sentido, un orden a lo que lo rodeaba se dio cuenta que nada comprendía [...] (III, 9)

Y en lugar de las aventuras triunfantes que había esperado, sufre fiascos humillantes que le dan ganas de refugiarse nuevamente en la seguridad de los libros:

> Esa salida había sido un fiasco total. No quedaba otra cosa que retornar a la lectura de Platón. (III, 7)

> Y odiaba haber cedido a esa tentación banal, esa excursión por los extramuros de la serenidad [...] (III, 9)

Si, por un lado, el relato da testimonio de las frustraciones de la vida en un mundo que no está a la altura de las expectativas del hombre, lo que destaca sobre todo es la resistencia de Peñaflor a acomodarse a la cruda realidad. Pero, como en tantas narraciones de Ribeyro, el alcohol resulta el catalizador que derriba las barreras. Al llegar la hora cuando se cierran los bares, Peñaflor, de manera espontánea, invita a casa a un obrero negro con el cual había estado bebiendo:

> [...] iban saliendo en grupos a la calle oscura, parejas abrazadas tomaban senderos secretos hacia las copas del alba y el negro le preguntaba, ilustre caballero, dónde vamos a tomarnos, querido amigo, el último botellón y él respondió en mi casa. (III, 11)

Así, bajo la influencia del alcohol, supera sus temores e inhibiciones y se deja llevar por la vida.

La última parte de la narración empieza con una frase —"Algo había sucedido" (III, 11)— que refleja su desasosiego al darse cuenta de que el cómodo orden de su mundo abrigado ha sido alterado. El negro se ha instalado en la biblioteca, apoderándose del sillón donde suele sentarse su colega Carcopino, o sea, la realidad cruda ha invadido el mundo de la literatura. La actitud de Peñaflor hacia el intruso es ambivalente, oscilando entre una atracción fascinada y el temor de quien se siente amenazado. Su atracción se manifiesta en la solidaridad que siente por el negro en su odio a su patrón y en su antojo pasajero de conocer su región natal:

> [...] el gigante hablaba de sus once hermanos, del hijo de puta de don Belisario, con el perdón de usted, y el doctor sentía la tentación de asesinar a ese patrón tiránico y al mismo tiempo de romper con

> los dientes la dura caña dulce y caminar descalzo por las playas del sur. (III, 12)

No obstante, experimenta la necesidad de domesticar al negro y lo que representa, revistiéndolo de la imagen de un héroe clásico, pero el otro se resiste a dejarse domesticar y sigue encarnando la realidad elemental:

> [...] ese hombre era el héroe arcaico, la imagen de Aristogitón y se lo dijo, pero [...] el negro no interpretó el mensaje y se limitó a servirse otra copa [...] (III, 13)

Como tal, representa un peligro para Peñaflor. Sentado esperando la bebida prometida, el negro evoca la imagen de una fuerza primitiva al acecho:

> [...] el doctor estaba sentado frente al coloso y veía sus ojos enormes que lo miraban y sus gruesas manos inmóviles en las acodaderas del sillón, sin decir nada ni pedir nada, como si estuviera fuera del tiempo, espiándolo, a la espera. (III, 12)

Calificado de "coloso", el negro gigante desempeña el papel de un monstruo mitológico que ha invadido el dominio de Peñaflor, y al profesor le obsesiona cada vez más la necesidad de deshacerse de él. Su temor de ser descubierto por su vieja criada en compañía tan indeseable lo delata como un hombre que acata las convenciones sociales y se cuida de su buena reputación. Pero un peligro más serio es que el negro amenaza su seguridad al cuestionar las reglas que siempre han gobernado su vida. Así, su insistencia en que la fe religiosa no significa que uno tenga que negar los derechos del cuerpo es, en efecto, una invitación a transgredir las reglas:

> [...] escuche amigo, una cosa es la religión y otra la vida, oiga usted, eso no impide olvidarse de las necesidades del cuerpo y ya estaba sirviéndose otra copa [...] (III, 13)

Y al quitarse la camisa por el calor y luego cuando se desnuda para ducharse, representa la cruda realidad que Peñaflor tiene miedo de arrostrar: "tuvo que entrar con un paño enorme y ver la recia forma oscura contra la mayólica blanca" (III, 15). Al final el temor se impone a la atracción y Peñaflor envía al negro a su casa en taxi. No obstante, aunque su vida parece haber vuelto a la normalidad, el último párrafo señala que ya no es el mismo hombre, ya que su concepto de sí ha sido socavado por su percepción de su cobardía ante la vida, una cobardía que ya no puede racionalizar:

> Miró por los ventanales. El taxi se alejaba en la ciudad ya extinguida. En su escritorio seguían amontonados sus papeles, en los estantes todos sus libros, en el extranjero su familia, en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma. (III, 15-16)

Con su perspicacia acostumbrada, Julio Ortega ha sugerido que Peñaflor es un homosexual reprimido y que lo que socava su concepto de sí es la toma de conciencia de tendencias que siempre se ha negado a reconocer. [2] Hay buenas razones para aceptar tal interpretación, ya que la hombría de Peñaflor está puesta en duda en varias ocasiones: la mujer que se come con los ojos en el restaurante no le hace ningún caso; una joven que admira desde lejos resulta ser un muchacho, y éste y sus compañeros se mofan de él, tomándolo por un maricón; toda la relación de su encuentro con el negro destaca la tosca virilidad de éste, la cual le atrae y le repugna a la vez. Sin embargo, la interpretación de Ortega no desentona con la que vengo proponiendo, sino que más bien la refuerza. En efecto, la resistencia de Peñaflor a reconocer y aceptar su homosexualidad es una manifestación de su temor de enfrentar y entregarse a la vida.

Por contraste, el doctor Plácido Huamán, el protagonista de "La juventud en la otra ribera" (1969), osa correr los riesgos que Peñaflor rehuye y lo paga con la vida. A primera vista el relato da la impresión de ser una historia de escarmiento en la que Huamán sufre las consecuencias de su ingenuidad al acabar como víctima de un mundo traidor. Un peruano de edad madura, Huamán, ha venido a Europa para participar en un congreso y ha aprovechado la oportunidad para pasar unos días en París. Allí conoce a una joven francesa, Solange, con la cual tiene una aventura amorosa, pero resulta que ella hace de cebo en un complot urdido para robarle y el pobre Huamán muere asesinado por sus cómplices.

Como extranjero en una ciudad desconocida, Huamán personifica la desorientación del hombre en un mundo confuso y desconcertante. La catedral de Notre Dame, que parece encerrar una sabiduría perdida (III, 190), simboliza las certezas de antaño; y, en cambio, la condición del hombre moderno está plasmada en un episodio en que el protagonista se pierde entre la muchedumbre en un gran almacén. Durante la mayor parte de la narración Huamán no llega a comprender el mundo donde se encuentra. Así, por ejemplo, Paradis usa

---

2. Ortega, "Los cuentos de Ribeyro", p. 140.

anteojos negros que le impiden adivinar sus pensamientos (III, 196); Paradis y Jimmi conversan en una lengua desconocida para él (III, 197); y Solange le dirige una mirada neutra que no le comunica nada (III, 197). Hasta el final las reglas de este mundo siguen siendo un misterio para él, como confiesa en su última confrontación con los ladrones; "La verdad es que no entiendo" (III, 219).

En realidad, este mundo resulta traidor, tendiéndole una trampa con falsas promesas para luego desengañarlo y destruirlo. Así, la falsedad de su aventura está sugerida desde el principio por la ironía de la frase inicial:

> No eran ruiseñores ni alondras, sino una pobre paloma otoñal que se espulgaba en el alféizar de la ventana. (III, 187).

La paloma que Huamán ve desde la cama que comparte con Solange es una metáfora de su amorío y queda insinuado que no se trata de una gran pasión romántica, sino de una última aventura de hombre envejecido con la que halaga su amor propio decaído. Esta frase inicial se convierte en leitmotiv, pues se repite con variantes al principio de las demás secciones del relato. Así, en la segunda parte, la paloma viene a ser identificada con Solange, quien, bajo una apariencia de joven encantadora, es en realidad una mujer calculadora y avarienta que se propone desplumar al ingenuo Huamán:

> No era pues ninguna ave romántica, sino un pájaro ávido, glotón, soso y, mirándolo bien, hasta antipático, el que continuaba espulgándose al sol, en el alféizar de la ventana. (III, 188-89).

Posteriormente, cuando la paloma toma vuelo para unirse al resto de la bandada, se insinúa que Solange es una falsa amiga que está aliada con los que pretenden victimar a su amante:

> No era pues ave cantora ni pájaro agorero lo que el doctor Huamán veía en la ventana, sino un pichón pulguiento que levantaba vuelo hacia el tejado vecino donde se soleaba el resto de su tribu. (III, 195)

Un clima de engaño está evocado por varias alusiones a la artificialidad del ambiente parisiense: Solange lleva a Huamán a un restaurante seudo-popular (III, 188); el gran almacén es una "versión climatizada de los mercados orientales" (III, 192); en la Exposición Japonesa las geishas son vietnamitas disfrazadas (III, 192-93). Contra este telón de fondo los demás personajes

continuamente están contando cuentos y representando papeles para engañar a Huamán. Haciéndose pasar por un artista de fama internacional, Paradis pretende encajarle unas pinturas abominables de dudoso origen. Solange lo lleva de paseo a Versalles e inventa una serie de pretextos para aplazar el regreso, con el fin de alejarlo de París y así dar a sus cómplices la oportunidad de robarle el equipaje. Los cómplices le invitan a una fiesta y simulan una orgía para distraerlo y apoderarse de sus dólares. Fabrican una historia de una chica menor de edad para sonsacarle la firma con el propósito de falsificarla en los cheques de viajero que ya han robado. Finalmente Solange lo lleva de pic-nic a Fontainebleau para que sus cómplices le tiendan una emboscada.

Por su parte, Huamán anda por este mundo traicionero como un inocente que se expone a ser embaucado. Va pregonando que lleva dólares (III, 188, 189) y así atrae a los pillos. Se deja engatusar por Solange, por poco probable que sea que una joven se relacione con un cincuentón por razones sentimentales. En efecto, Huamán es víctima de sus propias ilusiones. Como implica el título, está persiguiendo una quimera al pretender recobrar la juventud perdida o, mejor dicho, al pretender conocer la juventud que nunca ha vivido. Símbolo de las barreras que lo excluyen de ese estado anhelado es el Sena, que separa el París de la respetabilidad adulta y burguesa del barrio estudiantil y bohemio de la orilla izquierda:

> —Por aquí no se ven muchos jóvenes —resopló.
> —Estamos en la orilla derecha. La juventud, realmente, está en la otra orilla. (III, 193)

Este diálogo resume el sentido del relato. Huamán viene a representar al hombre que vive insatisfecho de su condición y anhela la plenitud simbolizada por la juventud. Pero tal plenitud nunca pasa de ser una promesa tentadora que no se cumple, como se confirma al final cuando cae muerto mientras pretende alcanzar a la inasequible Solange:

> El doctor se puso el saco y se encaminó por el centro del claro hacia Solange [...] Sonaron dos detonaciones [...] la tercera [...] lo derrumbó de bruces en el pasto. Levantando con esfuerzo la cabeza trató de ubicar a Solange, de encontrar en su boca algún auxilio, pero no había nada que hacer, no la vería más [...] Aún se agitó tratando de ver algo más en la tarde que se iba y vio las hojas de los árboles que caían y esta vez si ruiseñores y alondras que volaban. (III, 220)

En efecto, la otra orilla a la cual su búsqueda lo lleva no es la juventud perdida, sino la muerte. Irónicamente, en el momento de morir ve tomar vuelo a los

ruiseñores y alondras cuya presencia había sido negada en la primera frase del relato. Así, se da a entender que Huamán ha estado buscando una plenitud que no se halla en este mundo y que hasta el final sigue abrigando la ilusión de que está a su alcance.

Sin embargo, el relato es más complejo, porque Huamán dista de ser tan inocente como parece. Si es ingenuo en muchos respectos, no tarda en darse cuenta de lo que se está tramando y se muestra precavido y prudente. Se niega a comprar las pinturas que le ofrece Paradis. Toma la precaución de llevar su dinero consigo. En la fiesta cuida de no quitarse el saco, rehusa fumar drogas y se retira cuando se da cuenta de que la orgía es un simulacro. Y si comete la imprudencia de entregar su firma a los cómplices y así darles la oportunidad de falsificarla, reacciona al tiempo de anular los cheques de viajero. Así, si por un lado Huamán se deja engatusar por Solange y sus cómplices, por otro desconfía de ellos y es lo suficientemente astuto para burlar sus maniobras.

El comportamiento de Huamán resulta un misterio en cuanto se empeña en correr riesgos al continuar sus relaciones con Solange aun después de comprender que ella forma parte de un complot para robarle. Esa temeridad queda aclarada por el episodio de Fontainebleau. Arrepintiéndose de lo que está planeado, Solange le hace advertencias veladas sobre el peligro que le aguarda, pero él no le hace caso y así pierde la oportunidad de ponerse a salvo (III, 217-18). No es que sea demasiado ingenuo para captar las advertencias ni demasiado confiado para darles importancia. Más bien es que su estadía en París se ha convertido en un duelo de inteligencias en el que él acepta los riesgos de enfrentarse con los pillos para poder seguir disfrutando con Solange. En efecto, la imagen que nos da Huamán es la de un hombre que juega con el peligro en un intento desesperado de arrebatarle a la vida la plenitud que tanto anhela.

Es significativo que el marco temporal del relato sea el otoño, porque evoca una atmósfera de ilusiones marchitas. Así, tanto Solange como Paradis se quejan de la frustración de sus ambiciones artísticas por el materialismo de la época (III, 187-88, 196), y los quioscos de libros viejos están llenos de obras de autores oscuros que soñaron con "una inalcanzable gloria" (III, 190). Específicamente, el otoño es una metáfora de la situación de Huamán, un hombre maduro a quien la vida le ha pasado de largo sin darle la oportunidad de conocerla:

> [...] y así pudo explicarle que era la primera vez que venía a Europa, que había sido invitado a un congreso en Ginebra y que desde su adolescencia soñaba con vivir en París.

> —Pero venir a los cincuenta años es diferente. A esa edad, verdaderamente, la juventud está ya en la otra ribera. (III, 188)

Resignado a su suerte, ya no espera nada de la vida y ha venido a París con expectativas modestas:

> [...] había hecho escala en París sin otra intención que visitar algunos museos, comprar cartas postales y regalarse en Pigalle con alguna fornicación venal. (III, 187)

Va "contra todas sus esperanzas" (III, 187) cuando Solange acepta sentarse en su mesa y, cuando se separan después, su breve encuentro le parece un resumen de su vida, la cual ha sido una serie de "experiencias truncas —lo que pudo ser, lo que nunca fue" (III, 189). Más tarde, cuando la joven se desviste delante de él, no se le ocurre que se trata de una invitación sexual, sino que lo interpreta como una manifestación de indiferencia hacia él y otra prueba más de su propia insignificancia. Su respuesta es la de un hombre que nunca ha tenido éxito con las mujeres ni espera tenerlo jamás:

> No sintió turbación ni excitación sino refluir hacia sí una de esas tristezas antiguas, como las que lo embargaban de adolescente cuando salía de los bailes sin haber hecho cita con ninguna muchacha. (III, 194)

Después, cuando llegan a ser amantes, le cuesta creer que un hombre como él pueda tener tanta suerte.

En efecto, para Huamán la aventura es el momento culminante de una vida gris y hace el amor a Solange con la pasión de quien se desquita de largos años de penuria emocional:

> El doctor vio [...] ese rostro radiante, fresco, que avanzaba hacia el suyo, cetrino, ajado por años de rutina, de impotencia, de sueños suntuosos e inútiles y se dejó besar, la besó, con el ardor de quien se cobra, aunque tardíamente, su desquite. (III, 195)

Al proporcionarle la plenitud por primera vez en la vida, los días pasados en París le permiten conocer la juventud que nunca ha vivido y que creyó fuera de su alcance para siempre:

> Te dije alguna vez que la juventud, para mí, estaba en la otra ribera. Esta vez he alcanzado esa orilla, milagrosamente. (III, 217)

Y aunque sabe que se trata de una felicidad pasajera, se siente tan enriquecido por la experiencia que su vida insípida cobra sentido:

> Todo eso lo recordaré. En toda vida hay así, algunos paréntesis, cortísimos a veces, pero que le dan su sentido a toda la frase. (III, 217)

Al entregarse a su aventura con Solange, Huamán lleva a la práctica la filosofía banal expresada por Borel y repetida por su amante La Medusa (III, 204, 209): está disfrutando de la vida al máximo antes de que se hunda el barco. La respuesta que le da a Solange cuando ésta le ofrece alojamiento —"A las ocasiones no hay que dejarlas pasar" (III, 190)— anuncia y plasma su actitud hacia la aventura, en cuanto la aprovecha como la única oportunidad que se le ha presentado de vivir realmente. Parece darse cuenta de que al hacerlo está corriendo un riesgo y que es probable que tenga que pagar un precio: "No hay placer que no cueste, en alguna forma, su precio" (III, 217). Como hemos anotado, asume el riesgo y paga con la vida. Así, si desde una perspectiva Huamán parece ser una inocente víctima de un mundo traidor, desde otra es un hombre que en la madurez ase la ocasión de enriquecer una existencia gris y logra obligar a la vida a cederle la plenitud que siempre le ha negado hasta ahora. Desde esta segunda perspectiva la derrota de Huamán es en realidad una victoria secreta, y la relación de su muerte insinúa que él la tiene por tal, porque su visión de ruiseñores y alondras sugiere un estado de euforia cuasi-mística. En lugar de optar por la seguridad como tantos personajes de Ribeyro, se ha aventurado a vivir la vida al máximo y termina sus días con un crescendo. Así, aunque sea un héroe inverosímil, Huamán se destaca como el único personaje de *La palabra del mudo* que logra librarse del convencionalismo que domestica y emascula la vida.

VIII. UN SERENO ESCEPTICISMO

Un área importante de la narrativa de Ribeyro consta de una serie de cuentos fantásticos que nos llevan al terreno de lo metafísico de una manera que recuerda a Borges. Tales relatos postulan la existencia de fenómenos que no encajan con la lógica cotidiana y plantean enigmas insolubles, los cuales son emblemáticos de la inescrutabilidad de la vida. Lo que se da a entender es que la vida rebasa las filosofías que los hombres han creado para explicarla y que, en última instancia, el mundo se resiste a ser comprendido.

Así, "Demetrio" (1953) se centra en el misterio de un hombre que, antes de su muerte, deja constancia de experiencias que vive póstumamente. Al principio del relato el narrador está sentado en su departamento, esperando a ver si se realiza la visita de su amigo, Demetrio von hagen. Tal visita es lógicamente imposible, ya que Demetrio murió hace casi nueve años. Sin embargo, en su diario consta que visitó al narrador este mismo día. Sólo caben dos posibilidades: o es una mistificación o un hecho inexplicable que pone en tela de juicio ideas aceptadas sobre lo que es la realidad. El marco temporal indicado por la primera oración —son quince minutos antes de la medianoche— crea una atmósfera de expectativa e incertidumbre. Por un lado, a medida que el reloj avanza hacia el final del día sin ningún indicio de la llegada de Demetrio, las leyes del mundo natural parecen imponerse; por otro, se sugiere que estamos al borde de algo extraordinario, algo que nos llevará fuera del círculo de la normalidad.

Como sería de esperar, la presunción general es que el diario es una ficción, conforme da a entender un comentario irónico en el periódico. Este comentario prefigura la probable reacción del lector ante la historia contada

por el narrador y, por eso, la narración adopta un tono que pretende desarmar el escepticismo, un escepticismo que el mismo narrador confiesa haber compartido al principio (III, 112). Insiste en que su amigo fue "un hombre probo, serio, sin mucha fantasía e incapaz de cualquier mixtificación" (III, 111). Asimismo, la manera en que ha investigado el caso da fe de su propia seriedad. Emprendió "investigaciones para las que no encuentro otro adjetivo que el clásico de minuciosas" (III, 111). Examinó el diario con "una paciencia de paleógrafo" (III, 111). Con el rigor de un detective comprobó la muerte de Demetrio y verificó los hechos apuntados en el diario. No sólo visitó la tumba de su amigo, sino que obtuvo permiso para exhumar el cadáver y lo hizo examinar por expertos, quienes certificaron que los restos eran de Demetrio. A fuerza de mucho empeño y paciencia logró localizar a una amante nombrada en el diario, la cual no sólo le proporcionó una descripción fidedigna de Demetrio, sino que le mostró a su hijo, quien era la viva imagen del difunto. Así, el narrador queda convencido de que, en efecto, Demetrio, después de muerto, ha vivido las experiencias referidas en el diario. Y al usar el lenguaje de la investigación científica y policial, también logra que el lector suspenda su incredulidad y acepte la verosimilitud de lo que lógicamente es imposible.

Como resultado de sus pesquisas, el narrador se halla "convencido, pero al mismo tiempo desconcertado" (III, 113) al encontrarse ante un fenómeno que confunde las leyes naturales. Buscando una explicación, acude al concepto del tiempo personal, el cual nos permite vivir días en minutos, pero esto no resuelve el misterio, pues no aclara cómo lo que él supone ser la experiencia subjetiva de Demetrio ha venido a imponerse a la realidad objetiva. En efecto, se ve confrontado por un enigma que no llega a explicar.

Sin embargo, cuando las últimas líneas del relato nos devuelven al punto de partida, persiste cierta duda e incertidumbre respecto a la versión de los hechos que tanto el lector como el narrador están dispuestos a aceptar como verídica. Ya es casi medianoche y si, como parece cada vez más probable, la visita anunciada no se va a realizar, el diario resultaría ser falso y el argumento que la narración ha venido elaborando nulo. En este sentido el toque de la medianoche tendría el efecto de circunscribirlo todo al dominio de la realidad cotidiana. Sin embargo, en el mismo momento que el reloj marca las doce el narrador oye los pasos de alguien que se acerca y se convence de que Demetrio ha llegado. Así, el toque de medianoche y los puntos suspensivos que terminan el relato parecen llevarnos fuera del mundo normal:

> Falta solamente un minuto y confieso sentir cierta impaciencia. El cuarto de hora solar en que he escrito estas páginas me ha parecido

> infinitamente largo. Sin embargo, no puedo equivocarme, alguien sube las escaleras. Unos pasos se aproximan. Mi reloj marca las doce de la noche. Tocan la puerta. Demetrio ya está aquí ... (III, 114)

Sin embargo, el lector no puede estar del todo seguro de que realmente se trate de Demetrio, ya que no hay ninguna prueba objetiva de que sea así, y dado que el pasaje pone en evidencia la predisposición del narrador a sugestionarse, cabe la posibilidad de que éste haya llegado a creer lo que quiere creer. Así, el final del relato viene a plasmar la narración entera, en cuanto el lector, igual que el narrador, se halla ante un misterio y no dispone de los medios para resolverlo. Tal situación es, en efecto, una metáfora de la condición del hombre en un mundo que frustra todo intento de comprenderlo.

"Doblaje" (1955) es la historia de un pintor inglés aficionado al ocultismo. En concreto, está fascinado por la idea del doble, especulando que en alguna parte del mundo existe otra persona que no sólo le es idéntica en cuanto a físico y temperamento, sino que lleva una vida que duplica la suya:

> [...] yo pensaba que a la identidad de los rasgos debería corresponder identidad de temperamento y a la identidad de temperamento —¿por qué no?— identidad de destino [...] A veces, pensaba que en otro país, en otro continente, en las antípodas, en suma, había un ser exactamente igual a mí, que cumplía mis actos, tenía mis defectos, mis pasiones, mis sueños, mis manías, y esta idea me entretenía al mismo tiempo que me irritaba. (I, 120)

Queda obsesionado con esta idea tras de encontrar en un libro una frase que asevera que todo el mundo tiene un doble que vive en las antípodas y, obedeciendo un impulso, viaja a Australia para localizar a su *alter ego*. Apenas llega a Sydney, se convence de que el viaje es una pérdida de tiempo, pero decide quedarse después de conocer a una mujer llamada Winnie, de quien se enamora. Siete semanas más tarde la relación termina de manera tempestuosa cuando Winnie va a pasar el fin de semana en la villa que el narrador ha alquilado. Su aparente familiaridad con la casa le resulta sospechosa y, en un arranque de celos, la acusa de haber estado antes allí con otro hombre y la echa a la calle. El narrador regresa entonces a Londres, donde le invade la sensación de que su departamento ha estado ocupado recientemente. Un poco más tarde recibe un mensaje de su club informándole que dejó su paraguas allí el día anterior, y cuando mira el retrato de una mujer que había estado pintando antes de partir para Australia, descubre que está terminado, que la pintura todavía está fresca y que el rostro de la mujer es el de Winnie. Así,

el desenlace parece confirmar la segunda parte de la frase leída en el libro, la que precipitó su viaje a Australia:

> «Pero encontrarlo [al doble] es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario». (I, 119)

Porque la evidencia parece sugerir que mientras él estaba en Australia, su doble —el amante australiano de Winnie— estaba viviendo en su departamento de Londres.

Además, este desenlace echa una luz retrospectiva sobre aspectos curiosos de la experiencia del narrador en Sydney. Winnie y él sintieron una atracción mutua casi instantánea. A veces ella parecía estar familiarizada con su manera de ser y otras veces la desconcertaba. En la villa alquilada él se sintió como en su propio hogar desde el principio, y Winnie se movía por la casa con la familiaridad de una persona acostumbrada a ella. Dentro de la lógica de la narración, es evidente que lo que se da a entender es que él ha estado ocupando el puesto de su doble australiano y que el rival de quien tenía celos era, en efecto, su alter ego.

Como en "Demetrio", hay sugerencias de que toda esta historia podría ser producto de la fantasía del narrador. El mismo confiesa que está obsesionado con la idea de un doble y va buscándolo por las calles de Sydney. Por eso, es tentador colegir que halla evidencias de la existencia de un doble precisamente porque las quiere hallar. Sin embargo, está dispuesto a aceptar que los misteriosos acontecimientos de Sydney pueden tener una explicación banal y su reacción ante lo ocurrido en Londres —"Abatido caí en mi sillón" (I, 125)— es la de una persona cuyos esquemas mentales han sido destrozados. Además, es un hecho aparentemente objetivo que un hombre parecido a él fue visto en su club mientras estaba ausente y que alguien terminó su cuadro incompleto, añadiendo el rostro de Winnie, a la que él nunca había visto antes de su viaje a Australia. Tales acontecimientos resisten todo intento de comprenderlos, como lo hace igualmente la frase que termina el relato:

> Alrededor de la lámpara revoloteaba una mariposa amarilla. (I, 125)

Dentro de la lógica de la narración todo tiene su explicación, aunque ésta vaya en contra de la lógica de todos los días. Pero ¿cómo explicar la presencia en un departamento londinense de una mariposa cuyo habitat natural son los suburbios de Sydney? Tal final es doblemente ilógico, en cuanto no concuerda

ni con la lógica cotidiana ni con la lógica interna de la narración. Así, al rematar el relato, refuerza su argumento subyacente, dando a entender que hay en la vida fenómenos que ponen en tela de juicio nuestro concepto del mundo.

Otro fenómeno inexplicable constituye el tema de "Ridder y el pisapapeles" (1971). El narrador, un peruano radicado en Europa, hace una visita a la casa de Charles Ridder, un novelista belga de quien es un gran admirador. Sin embargo, dicha visita lo decepciona. Físicamente Ridder es la viva imagen de sus héroes ficticios, pero en la vida real resulta ser una persona insípida y poco sociable, que parece contentarse con comer, dormir y vegetar. Defraudado, el narrador reflexiona sobre el encuentro:

> Yo reflexionaba sobre la decepción, sobre la ferocidad que pone la vida en destruir las imágenes más hermosas que nos hacemos de ella. Ridder poseía la talla de sus personajes, pero no su voz, ni su aliento. Ridder era, ahora lo notaba, una estatua hueca. (II, 113)

Como tantos escritores, Ridder el hombre no corresponde a la imagen comunicada por su obra, y el peregrinaje hecho por el narrador para venerar a su héroe literario viene a ser un paradigma de la experiencia humana en un mundo donde la realidad se complace en desbaratar las ilusiones al resistirse a ponerse a la altura de las expectativas del hombre.

No obstante, la visita lleva al narrador más allá del desencanto, obligándole a modificar sus ideas respecto a la realidad. En la única ocasión en que Ridder se anima, cuenta una historia que parece ser las divagaciones de una persona que ha perdido contacto con la realidad, ya que confunde protagonistas, espacios geográficos y momentos históricos:

> [...] se animó a hablar un poco y narró una historia de caza, pero enredada, incomprensible, pues transcurría tan pronto en Castilla la Vieja como en las planicies de Flandes y el protagonista era alternativamente Felipe II y el mismo Ridder. En fin, una historia completamente idiota. (II, 113)

En la práctica, sin embargo, la anécdota prefigura el desenlace de la historia contada por el mismo narrador, en cuanto apunta a una esfera de la realidad donde no tienen vigencia las leyes del mundo cotidiano, lo que posibilita relaciones inverosímiles; y, aunque el narrador la califica de disparate, posteriormente descubre que su destino y el de Ridder están igualmente entrelazados de una manera que hace burla del sentido común.

Desde el principio hay indicios de un misterioso vínculo entre los dos hombres. El azar hace que el narrador se aloje en casa de la ahijada de Ridder y que allí encuentre una de sus novelas. La pasión voraz con la que devora la obra del belga sugiere un compromiso personal que va más allá del interés de un lector cualquiera. En cuanto a Ridder, las únicas veces que se le ve animado durante la visita es cuando observa al narrador, lo cual hace repetidamente, como si ya lo conociera (II, 112). Hay también una sugerencia temprana de que de alguna manera las leyes espaciales pueden ser trascendidas. Viajando por el campo belga, el narrador distingue de pronto un paisaje que le parece "una interpolación del paisaje de mi país" (II, 111), dando la impresión que un trozo de la costa peruana ha sido transplantado a Europa. Posteriormente descubre en la mesa de Ridder un pisapapeles que años antes perdió en su jardín de Lima, cuando lo arrojó para ahuyentar unos gatos que lo molestaban y que el belga dice haber encontrado en su jardín. Confrontado por este pisapapeles que, arrojado en Lima, misteriosamente cayó en un jardín belga, el narrador se ve ante una realidad que confunde las leyes aceptadas y sobrepasa su facultad de comprensión.

Los cambios que se producen en la visión de la realidad del narrador están relacionados con su percepción de Ridder. Inicialmente lo idealiza, porque como todo gran autor ha creado un mundo ficticio autónomo que trasciende el tiempo y el espacio:

> Intemporales, [sus obras] transcurrían en un país sin nombre ni fronteras, que podía corresponder a una kermesse flamenca, pero también a una verbena española o a una fiesta bávara de la cerveza. (II, 111)

Pero cuando conoce al escritor en persona queda decepcionado, porque Ridder da la impresión de ser un hombre esencialmente físico, arraigado en el mundo material, como queda sugerido por su evasión de la discusión intelectual, su apetito voraz y su tendencia a dormirse. Sin embargo, hay indicios de que el narrador se equivoca en la opinión que se forma del autor y que más bien se trata de que éste vive en otra realidad. No sólo se ha apartado del mundo para vivir en un retiro aislado, sino que es completamente indiferente a sus visitas y a las noticias de la familia que le trae su ahijada:

> [...] su ahijada le daba cuenta de la familia, de lo que había sucedido en tantos años que no se veían. Ridder la escuchaba aburrido, sin responder una sola palabra [...] (II, 112)

Y cuando, con sus climáticas palabras finales, revela que sabía que el pisapapeles que encontró en su jardín había sido arrojado por el narrador, resulta evidente que no sólo ha creado un mundo que trasciende el tiempo y el espacio, sino que también vive en tal mundo. De hecho, Ridder es un enigma tan grande como el misterioso pisapapeles, y en su actitud cambiante hacia él —idealización > desengaño > perplejidad implícita— el narrador refleja la confusa incertidumbre del hombre ante un mundo desconcertante.

Mientras los relatos analizados arriba dan a entender que el mundo elude la comprensión humana, "Sobre las olas" (1976) juega con el paralelismo y la antítesis para comunicar el carácter contradictorio y caprichoso de la vida. La primera parte del relato crea una oposición que señala la insignificancia de los seres humanos en el orden cósmico, al destacar la cruel indiferencia del mundo ante la desgracia individual. La abuela del narrador, enferma de fiebre malta, sufre un relapso que causa consternación entre su médico y la familia. Mientras la vieja señora delira, aparentemente moribunda, el pequeño balneario de San Miguel disfruta del primer día de sol del verano, inconsciente de la tragedia que se está produciendo en su seno:

> No había cabida en ese bello día para el menor pensamiento triste ni para la más leve tragedia. Y sin embargo, a pocos pasos de allí, una anciana se moría en una casita con geranios y rejas de madera. (III, 145)

El contraste queda resaltado cuando el primer bañista del año entra al mar, inaugurando así la temporada:

> Y era un día realmente excepcional pues un bañista, el primero, resolvió entrar al mar y decretó con este gesto la inauguración de la temporada [...] con un enérgico braceo se alejó de la playa [...] empezó a nadar paralelamente al malecón, yendo y viniendo en un estilo perfecto. Era un espectáculo reconfortante, que a todos nos llenaba de promesas, mientras la mañana transcurría y el sol iba llegando a su cenit. (III, 145-46)

Lo que se destaca es cómo la vida continúa a pesar de la tragedia individual. Mientras la muerte ronda por la cama de la anciana (III, 145), el sol brilla sobre un pueblo alegre y despreocupado, como burlándose de su transitoriedad. La alusión al sol que camina hacia su cenit sugiere un ciclo eterno que ha de seguir después de que la anciana haya agotado su tiempo asignado. Asimismo, el contraste entre la abuela y el bañista evoca un proceso en el cual un ciclo vital llega a su fin mientras otro recién empieza a florecer, ya que se contraponen

una débil anciana próxima a la muerte y un joven vigoroso sumergido en la vida. Sin embargo, esta antítesis inicial acusa una ambivalencia que refleja el carácter contradictorio de la vida misma. En efecto, el curso de la narración nos aleja del sufrimiento de la abuela y dirige la atención hacia las actividades del joven bañista, de manera que el enfoque se desvía de la crueldad de la vida hacia una celebración de sus aspectos positivos. Así, mientras la familia de la anciana toma conciencia de la vulnerabilidad humana, los espectadores en la orilla se sienten reconfortados por un espectáculo que reafirma la alegría de vivir.

Pero la narración cambia de dirección cuando el mar empieza a agitarse al levantarse un viento fuerte. Este mar inesperadamente movido es, por supuesto, una metáfora de un mundo imprevisible:

> De pronto se levantó una fuerte brisa, el mar se picó, las olas crecieron reventando muy adentro y llegando con estruendo a la playa pedregosa, entre el vuelo alborotado de los patillos. Esos cambios no eran raros, el dios Neptuno, como dijo mi tío Fermín, tenía sus caprichos. (III, 146)

La confianza que el joven había ostentado al entrar al mar y el aliento que los espectadores habían sentido al observarlo quedan socavados por el grito que anuncia que se halla en apuro:

> [...] Mucha gente se había detenido en el paseo y observaba atentamente sus maniobras. Se trataba de un nadador experimentado, decían, alguien que conocía todos los trucos del mar.
> Sus comentarios fueron interrumpidos por un grito.
> —¡Me estoy cansando! (III, 146)

El joven vigoroso que antes había sido la antítesis de la débil anciana se encuentra ahora en la misma situación que ella, luchando por sobrevivir en un mundo que había creído dominar y que de pronto se ha vuelto traicionero. Impotentes para socorrerlo a causa de la agitación del mar, los espectadores gritan palabras de aliento:

> —¡Va a venir una lancha! ¡Siga nadando!
> —¡No tengo fuerzas!
> —¡Aguante! ¡Unos minutos más! (III, 147-48)

No se trata simplemente de solidaridad humana sino que, más allá de ella, la fe de esta gente en la vida depende de que el bañista se salve.

En este momento la antítesis entre el joven y la anciana se convierte en un paralelismo. La lucha de aquél contra el mar repite la lucha de ésta contra la fiebre, y la actitud de los impotentes espectadores en la orilla evoca la del médico y la familia reunidos alrededor de la cama de la enferma. El paralelismo está subrayado por el hecho de que mientras el narrador y su tío Fermín miran el mar desde el malecón, una tía viene corriendo para llevar a éste al lecho de su madre:

> [...] una de las hermanas de mi tío llegaba a paso ligero al malecón. Cogiéndolo del brazo lo apartó de mí. Tenía los ojos muy irritados. Durante un rato conversaron aparte, mirándome de reojo, mientras yo me esforzaba por ver qué pasaba en el mar y buscaba la cabeza del bañista.
> Mi tío Fermín estaba muy pálido [...]
> Del brazo de mi tía se alejó muy apurado. (III, 148)

De esta manera, cuando el mar se tranquiliza tan inesperadamente como se había agitado, el lector queda persuadido de que la fiebre de la anciana también ha bajado. Sin embargo, la lancha llega demasiado tarde para socorrer al bañista y se insinúa así que la anciana también ha muerto. Esta impresión se halla reforzada cuando el tío Fermín le aplica al narrador una llave de lucha libre que él llama "el dedo de la muerte" y lo conduce hacia la casa "con la cabeza gacha, mirando el suelo", mientras el muchacho "andaba aún pensando en el puntito negro que había visto desaparecer en las aguas" (III, 149).

No obstante, la expectativa del lector queda subvertida en el último párrafo cuando el paralelismo se convierte nuevamente en antítesis. Porque resulta que la anciana se ha restablecido milagrosamente:

> [...] tío Fermín seguía tirándome del brazo, llevándome al dormitorio de mi abuela. Olía a éter, timolina, hospital, cámara mortuoria [...] En la cama distinguí a mi abuela, pero no exangüe y rígida, sino recostada en almohadones, sonrosada, sonriente, extendiendo ambos brazos hacia nosotros, como si emergiera triunfal en la cresta de una ola. (III, 150)

El paralelismo antitético entre ella y el joven está señalado por el símil que la equipara con un bañista que ha logrado salvar las olas. Lo inesperado de sus respectivos destinos está subrayado por el hecho de que, así como él fue tragado por el mar cuando parecía estar a punto de salvarse, ella ha emergido sana de su enfermedad cuando parecía estar a punto de morir. Una anciana que parecía haber llegado al final de su ciclo ha sobrevivido, mientras que un

joven robusto ha sido segado en la flor de la vida. Por un lado, el bañista, los espectadores y el lector ven trastornadas sus reconfortantes suposiciones; y así el relato puede leerse como una advertencia de que no se puede dar nada por sentado en un mundo incierto donde todos somos vulnerables a inesperados cambios de fortuna. Por otro lado, la recuperación de la abuela atestigua la extraordinaria resistencia del espíritu humano, que se muestra capaz de sobrevivir y triunfar en las circunstancias más improbables. Pero si la inversión de la antítesis inicial destaca el carácter imprevisible de la vida, también nos devuelve al punto de partida e insinúa una constancia subyacente, en cuanto la vida sigue siendo cruel y generosa a la vez. Así, mientras un joven ha muerto trágicamente antes de tener la oportunidad de vivir la vida, a una anciana se le ha otorgado unos años más de felicidad en el seno de su familia; y si nuestra fe en la vida se ve socavada por la muerte de aquél, queda a la vez restablecida por la recuperación de ésta.

Es de notar también que, como en la primera parte del relato, el curso de la narración desvía la atención de las implicaciones negativas de la desgracia del joven hacia las implicaciones positivas de la recuperación de la anciana. Así, si el relato evoca un mundo que es contradictorio e imprevisible y, por lo tanto, incomprensible en última instancia, más que recalcar el sinsentido de la vida en tal mundo celebra la capacidad del hombre para contender con su condición. La filosofía que subyace en la narrativa de Ribeyro es esencialmente positiva. Es cierto que, como se ha visto, sus relatos manifiestan escepticismo respecto a la capacidad del hombre para comprender o controlar su mundo, una actitud que el autor expresa claramente en *Prosas apátridas*:

> Vivimos en un mundo ambiguo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijos de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la fantasía o la alucinación.[1]

Sin embargo, tal escepticismo no lo lleva a una angustia desesperada, sino más bien a una aceptación serena basada en la convicción de que la vida no necesita tener un sentido para merecer ser vivida, que el hombre puede llegar a un *modus vivendi* con su mundo sin encontrar sentido en él.

---

1. Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas* (Barcelona: Tusquets, 1975), p. 31.

La expresión más completa de esa cosmovisión la encontramos en "Silvio en El Rosedal" (1976). El epónimo protagonista es un soltero de cuarenta años que hereda El Rosedal, una linda hacienda en el valle de Tarma. Es significativo que la hacienda fuese propiedad de un tal Carlo *Paternoster* y que le haya sido legada a Silvio por su padre, *Salvatore* Lombardi, porque las connotaciones simbólicas de estos nombres sugieren que El Rosedal es una metáfora del mundo que el hombre hereda al nacer. En su centro está el rosedal que le da su nombre, el cual está presentado como un microcosmos del universo. Así, contiene todas las especies de rosas conocidas y sucesivas generaciones de jardineros han conservado el orden que les ha sido transmitido desde tiempos inmemoriales:

> El muchacho le dijo simplemente que él se limitaba a reponer y resembrar las plantas que iban muriendo. Y siempre había sido así. Su padre le había enseñado y a su padre su padre. (III, 129)

Al tomar posesión de su nuevo dominio, Silvio descubre indicios de un orden oculto. Está dispuesto de tal manera que produce el efecto de una transposición espacial de una composición musical (III, 119) y los papeles de las paredes parecen encerrar un significado secreto (III, 120). Pero, haciéndose eco de Borges, la narración representa el rosedal como un laberinto que seduce y desorienta a la vez:

> Era un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año. Había rosas rojas y blancas y amarillas y verdes y violeta, rosas salvajes y rosas civilizadas, rosas que parecían un astro, un molusco, una tiara, la boca de una coqueta. No se sabía quién las plantó, ni con qué criterio, ni por qué motivo, pero componían un laberinto polícromo en el cual la vista se extasiaba y se perdía. (III, 120)

En efecto, el jardín es un símbolo de la ineluctable incomprensibilidad del mundo. Se ignora su origen y su propósito. Después de sus paseos, Silvio siempre se queda con la sensación de que algo se le escapa (III, 123), una sensación que corresponde a la experiencia del hombre ante un mundo cuyo significado nunca llega a captar. Desde un cerro vecino cree vislumbrar un diseño sin poder distinguirlo:

> Los prismáticos [...] le permitieron distinguir como una borrosa tapicería coloreada, en la cual ciertas figuras tendían a repetirse [...] las figuras estaban allí, pero las veía parcialmente y por series

> sucesivas y desde un ángulo que no le permitía reconstruir la totalidad del dibujo. (III, 125)

Más tarde, desde una torre, puede estudiar el jardín de más cerca y confirmar que detrás de su aparente confusión parece haber un orden, pero no llega a identificarlo:

> [...] los macizos de rosas que, vistos del suelo, parecían crecer arbitrariamente, componían una sucesión de figuras. Silvio distinguió claramente un círculo, un rectángulo, dos círculos más, otro rectángulo, dos círculos finales. ¿Qué podía significar eso? ¿Quién había dispuesto que las rosas se plantaran así? Retuvo el dibujo en la mente y al descender lo reprodujo sobre un papel. Durante largas horas estudió esta figura simple y asimétrica, sin encontrarle ningún sentido. (III, 126)

Este intento cada vez más obsesivo de descifrar lo que Silvio cree ser un plan secreto en la organización del jardín representa los esfuerzos del hombre por comprender el sentido de la vida. Posteriormente se da cuenta de que las figuras deletrean la palabra RES en el alfabeto Morse. Esta palabra viene a ser la clave que encierra el secreto del universo, pero Silvio se ve frustrado cuando procura descifrarla. Ninguno de los libros en la biblioteca de Paternoster le sirven para aclarar el misterio, y así se insinúa irónicamente que Dios ha creado el universo para el hombre sin darle los medios de comprender su significado:

> En vano buscó en casa un diccionario o libro que pudiera ilustrarlo. El viejo Paternoster sólo había dejado tratados de veterinaria y fruticultura. (III, 126)

Cuando interpreta la palabra en su acepción latina (cosa) su desconcierto aumenta. Por un lado, evoca una interminable lista de cosas ajenas a él; por otro, hasta la minúscula porción de la realidad que le es familiar —las cosas que posee o que forman parte de él— es igualmente infinita y demasiado grande para ser asida:

> Hizo entonces una lista de lo que le faltaba y se dio cuenta que le faltaba todo. (III, 130)

> Pensó incluso que si no poseyera sino su cuerpo hubiera pasado años contando cada poro, cada vello y catalogando estas cosas [...] (III, 131)

De hecho, la palabra "lo remitía a la suma infinita de todo lo que contenía el universo" (III, 127). Porque, al evocar todas las cosas y cada una de ellas, la palabra representa una realidad tan infinita que sobrepasa su capacidad para captar y dominarla.

Esta preocupación por el orden secreto del jardín va más allá de la pura especulación filosófica, ya que nace de la necesidad de dar un sentido a su propia vida. A primera vista, Silvio se percata de un plan por casualidad durante uno de sus paseos solitarios, pero esta caminata está ocasionada por una creciente insatisfacción con su vacía existencia y por la convicción de que tiene derecho a esperar más de la vida que la rutina tediosa en la cual ha caído:

> Una mañana que se afeitaba creyó notar el origen de su malestar: estaba envejeciendo en una casa baldía, solitario, sin haber hecho realmente nada, aparte de durar. La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. (III, 123)

En efecto, halla la evidencia de un plan porque subconscientemente la está buscando, porque experimenta la necesidad de encontrar una justificación de su existencia. A lo largo del relato se establece un patrón conforme al cual los momentos de hastío le incitan a reanudar su intento de descubrir y descifrar el plan secreto del jardín. Así, el ascenso a la torre, que le permite identificar la palabra deletreada por los rosales, se realiza después de un viaje a Lima, donde "se aburrió una vez más" (III, 125). De hecho, Silvio proyecta su mundo interior sobre el jardín. Su salvación personal depende de que descifre la clave y la repetida frustración de sus intentos de hacerlo intensifica su sentido de la futilidad de su existencia. Y este sentido de futilidad a su vez lo lleva en sus momentos más bajos a interpretar la clave negativamente. Así, un día se da cuenta de que él y todo lo que lo rodea sufren un inexorable proceso de decadencia:

> Por entonces se le cayó un incisivo y al poco tiempo otro y por flojera, por desidia, no se los hizo reponer. Una mañana se dio cuenta que la mitad derecha de su cabeza estaba cubierta de canas. La mayor parte de los vidrios de la galería estaban quebrados. En las arcadas descubrió durante un paseo peroles con leche podrida. ¿Por qué, Dios mío, donde pusiera la mirada, veía instaurarse la descomposición, el apolillamiento y la ruina? (III, 133)

Un poco después descubre que RES significa "nada" en catalán y concluye que el secreto significado de la vida es que todo termina en la nada:

> Durante varios días vivió secuestrado por esta palabra. Vivía en su interior escrutándola por todos lados, sin encontrar en ella más que lo evidente: la negación del ser, la vacuidad, la ausencia. Triste cosecha para tanto esfuerzo, pues él ya sabía que nada era él, nada el rosedal, nada sus tierras, nada el mundo. (III, 133-34)

Sin embargo, tal nihilismo no es la nota dominante del relato, sino que corresponde a un momento de abatimiento. Al final Silvio consigue tranquilidad de espíritu cuando reconoce que, en realidad, la desordenada confusión del jardín no oculta ningún plan secreto:

> Silvio trató otra vez de distinguir los viejos signos, pero no veía sino confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas. En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco [...] se sintió sereno, soberano [...] Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor. (III, 142)

Así, Silvio se reconcilia con la vida abandonando la vana búsqueda de un significado y aceptando su aparente falta de propósito. En efecto, se da cuenta de que la vida no necesita tener un sentido para ser soportable y hasta para proporcionar satisfacción.

Si en cierto sentido Silvio es todos los hombres, su historia ha de leerse también en el contexto de sus circunstancias y personalidad particulares. Silvio es un hombre solitario que, después de un intento somero de integrarse en la sociedad tarmeña, se retira para vivir en una reclusión de ermitaño en El Rosedal. También es indolente y, dejando la administración de la hacienda a su capataz, está contento de pasar sus días vagando ociosamente por su propiedad:

> Le encantaba pasear bajo las arcadas de piedra, comer un durazno al pie del árbol, observar cómo los Pumari ordeñaban las vacas, hojear viejos periódicos como si hicieran referencia a un mundo inexistente, pero sobre todo caminar por el rosedal. (III, 123)

La narración nos proporciona una explicación determinista de su personalidad. Como hijo de un humilde inmigrante italiano, Silvio siempre ha sido un marginado en la sociedad peruana, que no ha llegado a integrarse ni en la rica colonia italiana de Lima ni en la población nacional, y que se encuentra aun más desplazado cuando se traslada a la sierra. Por otra parte, las largas horas

que fue obligado a trabajar desde niño en la ferretería de su padre le aislaron del contacto social, impidiendo que hiciera amigos o entablara relaciones con mujeres. Además, su larga subordinación a la voluntad de su padre le negó toda oportunidad de realizar sus ambiciones personales y lo convirtió en "un hombre sin iniciativa ni pasión" (III, 119), en una persona carente de energía y decisión para imponerse a la vida. Así, Silvio está presentado como un hombre solitario y contemplativo que nunca llega a participar en la vida sino que la observa desde el margen. Como tal, resulta típico de muchos protagonistas de Ribeyro y típico también de sus narradores, según los describe Efraín Kristal: "el narrador nunca participa en el mundo narrado [...] está limitado simple y llanamente a observar y reflexionar. [2]

"Silvio en El Rosedal" no es de ninguna manera un relato autobiográfico, pero parece, sin embargo, que al retratar a Silvio, el autor ha esbozado a grandes rasgos su propia personalidad y sus propias circunstancias. En efecto, Ribeyro también es un solitario que ha rehusado participar activamente en la vida pública y social, dedicándose más bien a observar el mundo y a describirlo en su narrativa. A la vez que la expresión de una filosofía, el relato es una especie de apología personal en la que el autor reinvindica el estilo de vida por el cual ha optado. Como señala Kristal, Ribeyro nos da aquí "una bella parábola de su propia vida". [3]

Buscando una justificación de su existencia, Silvio lucha con la clave, convencido de que ha de aclarar el camino que debe seguir para dar un sentido a su vida. En tres momentos diferentes cree haber resuelto el misterio. Primero, interpretando RES como una alusión al ganado y, por lo tanto, como un imperativo a buscar la felicidad en el trabajo productivo, se dedica a la ganadería; pero, después de un tiempo, pierde el entusiasmo inicial, porque aunque prospera y adquiere status social, no basta para satisfacerlo ni para llenar el vacío de su vida:

> Su esfuerzo le había dado un poco más de beneficios y de prestigio, pero eso era todo. El seguía siendo un solterón caduco, que había enterrado temprano una vocación musical y seguía preguntándose para qué demonios había venido al mundo. (III, 130)

---

2. Efraín Kristal, "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro", pp. 156-57.

3. Ibid., p. 168.

Más tarde, cuando su prima llega de Italia con su hija Roxana, cuyas iniciales constituyen la palabra RES, colige que el secreto de una vida feliz está en el amor. Amartelado, adora a la chica de una manera platónica, considerando un privilegio poder contemplar su belleza y servirla en todo. Pero la relación entre el hombre de edad madura que es él y su sobrina adolescente está condenada al fracaso desde el principio. Tanto Roxana como su madre ni siquiera parecen darse cuenta de sus pretensiones amorosas; la chica no tarda en cansarse de él; la madre ambiciona un buen partido para su hija; y las esperanzas de Silvio quedan burladas cuando, en una fiesta organizada para presentarla en sociedad, ve a Roxana sucumbir al atractivo de un joven galán.

Más que un comentario escéptico sobre el trabajo y el amor, "Silvio en El Rosedal" es la historia de un hombre que busca la realización personal en esferas para las cuales carece de aptitud temperamental. El relato no niega que ciertas personas, quizá la mayoría, puedan encontrar la felicidad en una relación amorosa o en una carrera profesional o comercial. Pero Silvio no tiene la personalidad para hacer carrera, ya que le faltan empuje y ambición social y las actividades prácticas no le proporcionan ninguna satisfacción personal. Tampoco está capacitado para la vida social, porque como indica su adoración platónica a una adolescente, sufre de una inmadurez emocional que le impide entablar relaciones normales con otras personas. En efecto, como lo sugiere el hecho de que siga opciones dictadas por el oráculo que es el rosedal, su error consiste en que implícitamente sucumbe a la presión social y, en lugar de ser fiel a su propia naturaleza, intenta modelar su vida sobre conceptos convencionales de lo que constituye la felicidad. Con respecto a eso, parece que Ribeyro se ha valido de Silvio para expresar su propia ineptitud para una vida normal, tanto profesional como social; y, al mismo tiempo, para señalar pasos en falso que él ha sabido evitar en su propia vida.

En una tercera ocasión —la segunda en orden cronológico— Silvio cree nuevamente haber descifrado la misteriosa clave. Al darse cuenta que se puede leer RES como SER al revés, interpreta la misiva como un imperativo a realizarse como ser humano y esta vez, en lugar de responder a imposiciones exteriores, obedece a sus propias propensiones y se pone a llevar a cabo su frustrada ambición de ser violinista. Toma lecciones con un músico local y hace tantos progresos que, con su compañero, se aventura a dar un concierto de Bach para los notables del lugar. A un nivel personal resulta el momento más memorable de su vida y los dos intérpretes se ven transportados a las alturas del éxtasis:

> Pero el concierto fue inolvidable. Sin el socorro de una orquesta, Silvio y Rómulo se sobrepasaron, curvado cada cual sobre su instrumento crearon en esos momentos una estructura sonora que el viento se llevó para siempre, perdiéndose en las galaxias infinitas. (III, 133)

Pero como función pública el concierto es un fracaso total, debido al filisteísmo de la sociedad tarmeña, porque las pocas personas que se dignan asistir no saben apreciar la música:

> Silvio había preparado una cena para cien personas, pero sólo vinieron doce [...] Los invitados aplaudieron al final sin ningún entusiasmo. Era evidente que les había pasado por las narices un hecho artístico de valor universal sin que se diesen cuenta. (III, 132-33)

Después, a solas con su compañero, Silvio sigue tocando por gusto, pero sin el aliciente del aprecio público va perdiendo el interés y termina abandonando la música. En efecto, su sueño de ser violinista no llega a nada porque se desanima al darse cuenta que su música nunca va a ser escuchada. Pero, más tarde, después de su decepción amorosa, acude nuevamente a su violín en busca de consuelo:

> Silvio trató otra vez de distinguir los viejos signos; pero no veía sino confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas. En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco [...] se sintió sereno, soberano [...] Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor. (III, 142)

La serenidad que alcanza al aceptar el aparente sinsentido de la vida está reforzada por una nueva disposición a conformarse con su propia personalidad. Antes había abandonado su sueño de ser violinista, desanimado por la falta de aprecio público. Ahora, al volver nuevamente al violín en un momento de crisis emocional, se da cuenta que le basta tocar para sí mismo, que la música le proporciona un medio de autoexpresión y que no necesita un público para sentirse realizado a través de ella.

En este relato Ribeyro nos da una justificación de una vida dedicada a la creación literaria. Desde la juventud la literatura ha sido una vocación que le ha suministrado una satisfacción personal que un estilo de vida convencio-

nal nunca podría haberle proporcionado. Pero la reacción pública al concierto dado por Silvio evoca el vacío en que su obra cayó, ya que durante muchos años quedó ignorada, siendo apreciada sólo por una pequeña minoría de lectores. En términos más generales, la historia del concierto plasma la suerte del escritor en el Perú según la describe Mario Vargas Llosa:

> En el dominio específico de la literatura, aunque sus contemporáneos no lo lean, aunque deba superar dificultades muy grandes para publicar lo que escribe, aunque sólo se interesen por su trabajo y lo acepten y discutan otros poetas, otros narradores, y tenga la lastimosa sensación de escribir para nadie, el joven tiene siquiera el dudoso consuelo de ser descubierto, leído y juzgado póstumamente. [4]

En efecto, el abandono de la música por Silvio refleja los momentos de desaliento experimentados por Ribeyro, quien muchas veces ha debido de sentirse tentado a abandonar la literatura como tantos compatriotas suyos cuya vocación literaria quedó truncada por la falta de un público. Pero así como Silvio regresa a la música, Ribeyro ha seguido fiel a su vocación con una constancia admirable. Kristal asevera que Ribeyro "encuentra su sosiego ante un mundo incomprensible en el arte". [5] Aunque en parte sea verdad, ésta es una lectura simplista del relato, porque no se trata solamente de que Ribeyro encuentre un consuelo en la literatura. Más bien, el regreso de Silvio a la música simboliza la comprensión por parte de Ribeyro que lo que más le importa en la vida es la creación literaria y que, al margen de si su obra es leída y apreciada o no, le proporciona un medio para expresarse y para realizarse como hombre.

El mismo Ribeyro ha señalado el paralelismo entre su caso y el de Silvio:

> [...] carezco realmente de un público y así estoy condenado como Silvio a tocar mi violín en lo alto de mi casa, mientras abajo se desarrolla la fiesta.[6]

---

4. Mario Vargas Llosa, "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú", en *Contra viento y marea* (Barcelona: Seix Barral, 1983), p. 94.

5. Kristal, "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro", p. 169.

6. Citado en Wolfgang A. Luchting, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro* (Frankfurt: Vervuert, 1988), pp. 130-31.

En efecto, el último párrafo de "Silvio en El Rosedal" viene a ser un comentario sardónico sobre el poco éxito que Ribeyro ha alcanzado como escritor y también una evaluación típicamente modesta de su propia obra. Pero felizmente Ribeyro no es Silvio y por fin, en los últimos años, su narrativa ha empezado a recibir la atención y la aclamación que merece. A diferencia de su protagonista, Ribeyro ya no toca sólo para sí mismo.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE RIBEYRO

I. NARRATIVA CORTA

Los gallinazos sin plumas (Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955)
Cuentos de circunstancias (Lima: Nuevos Rumbos, 1958)
Las botellas y los hombres (Lima: Populibros, 1964)
Tres historias sublevantes (Lima: Mejía Baca, 1964)
La palabra del mudo, 3 tomos (Lima: Milla Batres, 1973 [I, II] y 1977 [III]) [reúne los libros anteriores más una treintena de relatos posteriores]
Sólo para fumadores (Lima: El Barranco, 1987)

II. NOVELAS

Crónica de San Gabriel (Lima: Tahuantinsuyo, 1960/Milla Batres, 1973)
Los geniecillos dominicales (Lima: Populibros, 1965/Milla Batres, 1973)
Cambio de guardia (Lima: Milla Batres, 1976)

III. TEATRO

Teatro (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975)
Atusparia (Lima: Rikchay Perú, 1981)

IV. PROSAS FILOSOFICAS Y LITERARIAS

Prosas apátridas (Barcelona: Tusquets, 1975)
La caza sutil (Lima: Milla Batres, 1976)
Prosas apátridas aumentadas (Lima: Milla Batres, 1978

2. CRITICA SELECTA

ALFANI, María Rosario
"Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 10 (1979), pp. 137-42

BRUCE, Jorge
"De un belvedere al otro ['Silvio en el rosedal']", *Hueso Húmero*, 15-16 (1983), pp. 209-17

CHAMBERS, James P.
"Doubt and Uncertainty in the Short Stories of Julio Ramón Ribeyro: A Study of Characterization, Narrative Technique and Story Structure in *La palabra del mudo*", tesis doctoral, Oxford 1984

COULSON, Graciela
"Los cuentos de Ribeyro", *Cuadernos Americanos*, 194 (1974), pp. 220-26

DOUGLAS, Dianne
"The Demythification of Reality in the Narrative of Julio Ramón Ribeyro", tesis doctoral, Oklahoma 1981 (Ann Arbor: University Microfilms International, 1983)

FORGUES, Roland
Palabra Viva (Lima: Studium, 1988), I, pp. 107-26

GERDES, Dick C.
"La obra literaria de Julio Ramón Ribeyro en la novelística peruana contemporánea", tesis doctoral, Kansas 1976 (Ann Arbor: University Microfilms International, 1980)

GUTIERREZ, Miguel
La generación del 50: un mundo dividido (Lima: Labrusa, 1988), pp. 119-39

KRISTAL, Efraín
"El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamerica*, 20 (1984), pp. 155-69.

LUCHTING, Wolfgang A.
Julio Ramón Ribeyro y sus dobles (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971)
Estudiando a Julio Ramón Ribeyro (Frankfurt: Vervuert, 1988)

ORTEGA, Julio
"Los cuentos de Ribeyro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417 (1985), pp. 128-45

RODRIGUEZ PADRON, Jorge
"Julio Ramón Ribeyro o el placer de contar", *Cielo Abierto*, 25 (1983), pp. 2-10

TAMAYO VARGAS, Augusto
"Julio Ramón Ribeyro: un narrador urbano en sus cuentos", en *Memorias del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978), II, pp. 1161-75

VIDAL, Luis Fernando
"Ribeyro y los espejos repetidos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1 (1975), pp. 73-88

3. INDICE DE CUENTOS COMENTADOS

Cambio social y constantes humanas
La narrativa corta de Ribeyro de James Higgins
se terminó de imprimir el mes de marzo de 1991, en los talleres
de Servicio Copias Gráficas S.A. (R.I. 21587), Jorge Chávez 1059
Lima 5, Perú. Se hicieron mil ejemplares

PUBLICACIONES RECIENTES

TEOFILO ALTAMIRANO
Los que se fueron; peruanos en Estados Unidos. 1990. 194 p.

ROCIO CARAVEDO
Sociolingüística del español de Lima. 1990. 254 p.

MARIO CASTILLO FREYRE y COSME NALVARTE RUIZ
El Perú de César Awapara. 1991. 425 p.

CESAR LANDA ARROYO
Derecho político. Del gobierno y la oposición democrática. 1990. 160 p.

JOSE ANTONIO PAYET
La responsabilidad por productos defectuosos. 1990. 2t. (Biblioteca *Para leer el Código Civil,* Vol. VIII).

ANIBAL QUIROGA LEON (COMPILADOR)
Sobre la jurisdicción constitucional. 1990. 316 p.

JOSE LUIS RIVAROLA
La formación lingüística de Hispanoamérica. 1990. 254 p.

MARCIAL RUBIO CORREA
La invalidez del acto jurídico. 1990. 139 p. (Biblioteca *Para leer el Código Civil,* Vol. IX)

FERNANDO DE TRAZEGNIES GRANDA, ROGER RODRIGUEZ ITURRI, CARLOS CARDENAS QUIROS y JOSE ALBERTO GARIBALDI (EDITORES)
La familia en el Derecho peruano. Libro homenaje al Dr. Héctor Cornejo Chávez. 1990. 612 p.

DE PROXIMA APARICION

PEDRO DE CIEZA DE LEON

Crónica del Perú. Cuarta Parte. Las guerras civiles.
Vol. I Guerra de Las Salinas
Vol. II Guerra de Chupas
Vol. III Guerra de Quito

LUIS JAIME CISNEROS

El funcionamiento del lenguaje

RICARDO GONZALEZ VIGIL

El Perú es todas las sangres

MARGARITA GUERRA M.

La ocupación de Lima y el gobierno de García Calderón (1881)

MANUEL M. MARZAL (Compilador)

El rostro indio de Dios

MARCIAL RUBIO CORREA

El saber jurídico sobre la ignorancia humana (Biblioteca Para leer el Código Civil, *Vol. X)*

El sistema jurídico (Introducción al Derecho) 5a. ed. corregida y aumentada

CELIA WU BRADING

Manuel Ferreyros y la patria peruana. Epistolario

FONDO EDITORIAL

Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel, Apartado 1761. Lima, Perú. Tlfs. 626390 y 622540 anexo 220.