

INFORMATION TO USERS

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313 761-4700 800 521-0600

Order Number 9029909

"Palermo" una generación a la deriva. [Spanish text]

Alfaro-Alexander, Ana Maria, Ph.D.

City University of New York, 1990

Copyright ©1990 by Alfaro-Alexander, Ana Maria. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

"PALERMO" UNA GENERACIÓN A LA DERIVA

por

ANA MARÍA ALFARO-ALEXANDER

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in
Spanish in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy, The City University
of New York.**

1990

Copyright 1990
ANA MARÍA ALFARO-ALEXANDER
All rights reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor in Philosophy.

3/23/1990
Date

AB Delapiane
Chair of Examining Committee

3/28/1990
Date

Baron Munn
Executive Officer

José O. Jiménez
Antonio Salas
Supervisory Committee

The City University of New York

A Charles, mi esposo
y
a Georgina y Carlos, mis padres

NOTA PREVIA

Deseo expresar mi gratitud y reconocimiento a mi mentora, la profesora Angela B. Dellepiane, quien leyó con detalle, criticó constructivamente, exigió con sabiduría y me brindó todo su apoyo intelectual a lo largo de cada una de las etapas de este trabajo.

Quiero dar las gracias a los profesores José Olivio Jiménez y Antonio Sacoto por su cuidadosa lectura y valiosos consejos.

A la vez, reconozco la generosa colaboración de Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Washington Delgado y Miguel Gutiérrez.

Asimismo, agradezco la labor detectivesca de mi padre, Carlos M. Alfaro, quien logró localizar a Oswaldo Reynoso después de semanas de intensa búsqueda. A mi madre, Georgina C. de Alfaro, por toda su ayuda.

A mi esposo, Charles Alexander, por su aliento moral, por su paciencia y por su generosidad, especialmente en los momentos más difíciles.

Indice

Nota previa.....	v
1.Introducción.....	1
1.1 Justificación del método de análisis.....	4
1.2 Visión global del trasfondo socio- histórico y presentación de la "generación de Palermo".....	10
2. Enrique Congrains Martín.....	38
3. Oswaldo Reynoso.....	82
4. Julio Ramón Ribeyro.....	156
5. Sebastian Salazar Bondy.....	259
6. Carlos Eduardo Zavaleta.....	342
7. Conclusiones.....	485
8. Recepción del <u>corpus</u> narrativo generacional.....	492
9. Bibliografía.....	500

1. Introducción

El propósito de este estudio es estudiar el corpus literario de la "generación de Palermo" dentro del ámbito de la narrativa peruana contemporánea. Los integrantes de esta generación son Enrique Congrains Martín, Oswaldo Reynoso, Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy y Carlos Eduardo Zavaleta. Más adelante en esta introducción se encontrará la explicación de la denominación bajo la cual agrupamos a estos escritores.

La narrativa de "Palermo" se caracteriza por su homogeneidad temática y estilística. Es un grupo de obras que merece un estudio riguroso que ayude a sacarlas de un olvido inmerecido. Es importante señalar que no hay todavía una obra que estudie la importancia de esta narrativa. Ella ha servido de marco y antecedente a la narrativa de, entre otros, Mario Vargas Llosa.

Este estudio intenta, desde un punto de vista nuevo en el campo de la crítica literaria peruana, demostrar que la narrativa de estos autores, tanto en el cuento como en la novela, se estructura de acuerdo con preceptos de la antropología cultural o etnografía. Esclarecemos el motivo y la fuente de estos dictados que permean un corpus de obras cuyos tema y localización geográfica principal son la ciudad de Lima. Revisamos la influencia de los preceptos

etnográficos que sustentan la obra de José María Arguedas y cómo aquéllos influyen en la narrativa de "Palermo"¹.

Estudiamos luego el contexto político del Perú desde 1945 hasta 1965, para poder comprender, así, el impacto de la situación político-económica en los narradores del grupo "Palermo".

Durante los años formativos de esta generación, la urbe y sus habitantes se convierten en el centro de la problemática nacional. Los jóvenes narradores perciben y retratan la formación social y cultural del pueblo peruano. Los miembros de la "generación de Palermo" adoptan los preceptos etnográficos normalmente usados para comenzar a observar y a conocer pueblos remotos y aplican este método de aproximación al sector marginal de la ciudad que crea una subcultura dentro de la urbe.

Esto lleva al tema de la metamorfosis de Lima en una ciudad horrible y de sus habitantes en seres degradados. Para esto situamos a los autores y sus obras dentro de un determinado contexto ideológico, económico, político, artístico y filosófico. Además, estudiamos el uso especial de ciertas técnicas del discurso narrativo de los autores de "Palermo" y la heteroglosia criolla en las diferentes obras.²

¹ La guía a seguir para lo que concierne al método etnográfico será la obra capital de Bronislaw Malinowski publicada por primera vez en 1922. Bronislaw Malinowski, Argonauts of the Western Pacific (New York: E.P. Dutton and Co., 1961).

En conclusión, la presente tesis está dirigida al estudio, de acuerdo con preceptos etnográficos, de una narrativa ideológica que presupone un fin social preciso: estimular la reflexión en el lector. Es una narrativa de transición, germen de la actual novelística peruana.

Procedemos al análisis de la obra de los autores que constituyen la "generación de Palermo", por orden alfabético.

² Para realizar este análisis seguimos la crítica de Mikhail Bakhtin, sobre todo los trabajos que examinan la cultura popular en: Mikhail Bakhtin, Rabelais and his World (Bloomington: Indiana UP, 1984).

1.1 Justificación del método de análisis.

Es un hecho innegable que la crítica literaria de nuestro siglo parte de los estudios realizados por Ferdinand de Saussure, recopilados y publicados póstumamente por Charles Bally y Albert Secherhaya con el título de Curso de lingüística general, en el año 1916.³ Los descubrimientos del maestro Saussure sientan las bases de la lingüística estructural, disciplina que influye en todas las ramas de la crítica literaria: la Estilística, el Formalismo ruso, el Estructuralismo francés, la Semiótica, y hasta en el Post-estructuralismo.

La aproximación analítica de dichas disciplinas privilegia específicamente la estructura o forma del texto, de aquí que el texto se estudie de manera exclusiva como un corpus objetivamente lingüístico. Sin embargo, opinamos que el texto y por ende el contexto literario trascienden los límites de la mera estructura. Estamos de acuerdo con Cesare Segre quien declara que

[a]l insertar el texto en un acto de comunicación, se evidencian automáticamente sus lazos de unión con la cultura y se reivindica una perspectiva histórica. De hecho, el emisor extrae los códigos que utiliza, y sus propias motivaciones, del contexto cultural en el que está inserto; y el receptor recurre

³ Ferdinand de Saussure, Curso de lingüística general (Buenos Aires: Losada, 1945).

a los códigos de que dispone para interpretar el texto. Detrás de la interpretación, existen grandes problemas originados por el encuentro entre dos culturas, y la posibilidad que una cultura tiene de comprender (y asimilar) otra precedente. Los sistemas de significación están instituidos dentro de una cultura y forman parte integrante de ella. Los procesos históricos, como señala Uspenski, son procesos comunicativos; coinciden con las respuestas del destinatario social a las nuevas informaciones ofrecidas por la cultura. Más que condenar una lectura que considere el texto en sí, poniendo entre paréntesis el contexto, lo que hay que hacer es constatar que resulta imposible.⁴

Constatar que el análisis literario necesita, de manera obligada y urgente, incluir texto y contexto es justamente nuestra intención. Es válido señalar que nuestra postura teórica y nuestro acercamiento metodológico siguen, en cierta medida, las pautas de la Sociología de la Literatura.⁵ Es necesario también indicar que no nos proponemos participar en la ya tradicional polémica sobre la Sociología de la Literatura. Nuestro propósito es servirnos de dicha dis-

⁴ Cesare Segre, Principios de análisis del texto literario (Barcelona: Editorial Crítica, 1985) 143.

⁵ Por Sociología de la Literatura entendemos "the pursuit of a large number of open questions about the relationship of literature and society. He [the liberal scholar] will hope for some illumination of literature in its relation to social environment on the one hand, and some understanding of society and history on the other, or at least he will be concerned to ask what the nature value, and limitations of such an understanding might be." Jeffrey L. Sammons, Literary Sociology and Practical Criticism (Bloomington and London: Indiana U P, 1977) 7.

ciplina para realizar un análisis pragmático que, a partir del texto, logre iluminar las esferas socio-culturales y los valores que nuestros narradores privilegian. Se trata, entonces, de ir de lo literario a lo social y no viceversa.

Es imprescindible señalar que nuestro acercamiento es ecléctico, en cierta medida, pues en ocasiones nos hemos visto obligados a cruzar los linderos de lo literario para analizar las manifestaciones socio-culturales que animan los textos en cuestión. Se sabe que

the sociology of literature opens literature to society; literary theory turns works back on themselves, enclosing the text within the linguistic order. Reaching outside of that order requires reaching outside of the theory. Exploring the social order, on the other hand, sends research in many different directions.⁶

Es justamente por esto que hemos recurrido a una disciplina teórica que apenas se está perfilando: la Etnografía de la Comunicación, cuyo foco de atención es

the speech community, the way communication within it is patterned and organized as systems of communicative events, and the ways in which these interact with all other systems of culture. A primary aim of this approach is to guide the collection of analysis of descriptive data about the ways in which social meaning is conveyed: 'If we ask

⁶ Philippe Desan, Priscilla Parkhurst Ferguson, y Wendy Griswold, "Mirrors, Frames, and Demons: Reflections on the Sociology of Literature," Literature and Social Practice (Chicago and London: U of Chicago P, 1989) 8.

of any form of communication the simple question what is being communicated? the answer is: information from the social system' (Douglas 1971: 389). This makes the ethnography of communication a mode of inquiry which carries with it substantial content. Among the basic products of this approach are ethnographic descriptions of ways in which speech and other channels of communication are used in diverse communities.⁷

Esta disciplina nos será especialmente útil en cuanto pensamos rastrear ciertos rasgos de descripción etnográfica en el discurso generacional de "Palermo". Sin embargo -y debe quedar claro- nuestro enfoque, si bien es sociológico, favorecerá el texto literario en sí y sólo a partir de él llegaremos al aspecto socio-cultural. De aquí que consultemos los escritos de Mikhail Bakhtin para profundizar en la heteroglosia criolla en las diferentes obras que examinaremos.

No podemos estudiar las obras de los integrantes de la "generación de Palermo" desasociándolas del contexto socio-cultural e histórico que las anima. Nuestra hipótesis es que nuestros autores revelan una problemática ideológica que funde íntimamente estructura y contenido. A la vez, adoptan ciertos preceptos etnográficos heredados de José María Arguedas para describir el mundo urbano que está en pleno proceso de metamorfosis. En este caso, la naturaleza polisémica

⁷ Muriel Saville-Troike, The Ethnography of Communication (Baltimore: U Park P, 1982) 3.

del discurso narrativo se nutre de aspectos que trascienden el universo literario. Estamos de acuerdo con Cesare Segre quien afirma que la

conexión entre elementos lingüísticos y de contenido es homóloga a la que existe en los depósitos de la cultura, donde el sistema modelizante primario, lingüístico, sirve de soporte para los sistemas modelizantes secundarios. Es así como mejor se perciben las líneas que enlazan un texto con la cultura de la que es expresión el propio texto.⁸

Así, el arte narrativo, pasado por el tamiz del escritor, deberá homologar, en cierto grado, el discurso ideológico de la sociedad que lo produce. Usamos el término "ideología" como el concepto que aúna las estructuras del poder social para reflejarlas en el discurso individual de los caracteres de ficción. Ya Terry Eagleton ha aclarado que la literatura homologa la ideología específica de un grupo socio-cultural pues

[t]o speak of 'literature and ideology' as two separate phenomena which can be inter-related is....in one sense quite unnecessary. Literature, in the meaning of the word we have inherited, is an ideology. It has the most intimate relations to questions of

⁸ Cesare Segre 150. Entiéndase que el "sistema modelizador primario es la lengua, está claro que los otros sistemas modelizadores son los diversos sistemas culturales, en particular el arte, entendido como reproducción verbal del mundo, como análogo del mundo. Codificación y decodificación son las traducciones de la realidad a la lengua, o las deducciones de la lengua a partir de la realidad referida. El texto, en la medida en que reproduce la realidad, utiliza la lengua de la cultura y por tanto se le llama texto de cultura." Cesare Segre 157.

social power.⁹

Si bien es cierto que la hermeneútica del texto varía de acuerdo a las percepciones del crítico, también es innegable que si el crítico respeta los niveles semánticos y pragmáticos del texto, él puede llegar a dilucidar los sistemas culturales que dialogan con el texto. Para realizar este estudio, además, nos proponemos hacer hincapié en la complementación de estructura y contenido ya que

[s]i es válida la idea de un modelo inmanente en un "texto de cultura", deben ponerse de manifiesto las relaciones, ciertamente estrechas y reguladas, entre el modelo y las fuerzas estructurantes del texto.¹⁰

Nuestra lectura de "entre líneas" armonizará, entonces, la semiótica con la sociología del "texto de cultura" de nuestros narradores.

⁹ Terry Eagleton, Literary Theory: an Introduction (Minneapolis: U of Minnesota P, 1983) 22.

¹⁰ Cesare Segre 160.

1.2 Visión global del trasfondo socio-histórico y presentación de la "generación de Palermo"

En el Perú, en 1945, de un total de 7 millones de habitantes, el 65% vivía en áreas rurales, en comunidades y en latifundios. Sólo el 15% habitaba en centros urbanos de más de 20.000 habitantes. Jerárquicamente, el grupo blanco y occidental era superior al grupo andino e indígena.

1945 fue el año de las primeras elecciones democráticas del siglo. Se eligió presidente a Luis Bustamante y Rivero. El partido aprista, que había avalado al Dr. Bustamante y Rivero, proponía programas sociales "peligrosos" a los ojos de la clase acomodada. Esto generó un golpe de estado. En 1948, el general Manuel Odría, patrocinado por la oligarquía y la milicia, tomó el poder. Odría exilió a Haya de la Torre y suprimió todas las fuerzas apristas. Se instauró el "orden a lo peruano"; es decir, el orden según convenía a las familias adineradas. Desaparecieron las libertades fundamentales, y ya no se pudo discutir ni los problemas sociales ni los problemas políticos.

Este gobierno, que resultó ser más corrupto que opresivo, creó un clima propicio para las inversiones extranjeras y privadas. Estas estimularon el mercado, y se produjo un auge industrial sin precedentes al que

siguió una intensa migración interna. Miles de campesinos abandonaron sus tierras de cultivo para ir a las ciudades en busca de empleos estables. Pero estos agricultores carecían de los conocimientos técnicos necesarios para trabajar en los grandes complejos industriales. No conseguían trabajo ni tampoco los fondos suficientes como para regresar a la sierra. Sin más posibilidades se asentaron en las barriadas urbanas. Con el pasar del tiempo se emplean en albañilería, carpintería, jardinería, servicio doméstico, y muchos logran ingresar en las filas del proletariado fabril. Lima, entonces "se convierte en una gran urbe, llena de problemas, tugurizada en sus barrios miserables, rica y ampulosa en sus zonas residenciales, caótica en sus centros comerciales"¹¹.

La fisonomía de Lima se altera: arenales y faldas de cerros cobijan a quienes no pueden pagar los precios del mercado inmobiliario. En 1950, el 15% de la población nacional vivía en la capital. Es entonces cuando

la plácida y coqueta ciudad de Lima, empezó a volverse un monstruo donde afluían los habitantes empobrecidos de las provincias y que transformaron la antigua ciudad jardín en lo que Salazar Bondy llamó Lima la horrible.¹²

Era absolutamente necesario dar una voz a esta

¹¹ Washington Delgado, Historia de la literatura republicana (Lima: Ediciones RIKCHAY Perú, 1984) 158.

¹² Washington Delgado 158.

masa humana; darla a conocer en sus innumerables efectos: "delincuencia juvenil, choque interno de culturas, desocupación"¹³. Así surgió la narrativa de la "generación de "Palermo" con sus devastadores cuadros humanos. La ciudad capital y sus alrededores es ahora el espacio representativo de lo que es el país como problema.

Ese espacio problemático, en los años de vigencia de esta generación -1955 a 1975-, aparece como trasfondo del discurso narrativo generacional. Estas fechas, no obstante, son flexibles en ciertos casos. El primer libro se publica en 1948. Los años de mayor producción y actividad cuentística son 1954, 1955, 1958 y 1964; para la novela se destaca el año de 1965.¹⁴

Es esa "generación del 50" que menciona Oviedo, la que creo más exacto denominar "generación de Palermo",

¹³ José Miguel Oviedo, Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1982) 54.

¹⁴ Antes de continuar hay que hacer una salvedad: no se incluye a Mario Vargas Llosa dentro de este grupo ya que, en realidad, no tuvo filiación alguna, salvo uno que otro casual encuentro, con los miembros de la generación que se va a estudiar. José Miguel Oviedo establece que "[c]uando Vargas Llosa anda por los 18 años, toda una generación de narradores ya ha culminado su etapa de aprendizaje en el Perú (en Lima, su centro clásico) y empieza a lanzar sus primeros libros: es la "generación del 50" que usa la literatura como un arma de denuncia social, que cultiva un realismo neonaturalista, que quiere tocar el fondo injusto y horrible de la vida peruana." José Miguel Oviedo 53.

ya que éste es el nombre del bar en el que la mayoría de los miembros solía reunirse y algunos de ellos lo frecuentan todavía. "Palermo" va más allá de ser un bar común. Es un continuo entrar y salir de escritores peruanos; de aceleradas y espontáneas tertulias literarias y, además, un acogedor lugar de segura confluencia literaria. Es por esto que he querido encastrar bajo la rúbrica del legendario nombre, a ésta, a su vez, legendaria generación.

Antes de pasar a estudiar los proyectos y metas de los de "Palermo", es necesario revisar los títulos de sus principales colecciones de cuentos: Lima, hora cero (1954) y Kikuvo (1955) de Enrique Congrains Martín; Los inocentes (1961) de Oswaldo Reynoso; Los gallinazos sin plumas (1955), Cuentos de circunstancias (1958), Las botellas y los hombres (1964), Tres historias sublevantes (1964) y La palabra del mudo I, II (1973), III (1977) de Julio Ramón Ribeyro; Náufragos y sobrevivientes (1954), El señor gallinazo vuelve a Lima (1961) y Dios en el cafetín (1964) de Sebastián Salazar Bondy; La batalla (1954), El Cristo Villenas (1955), Unas manos violentas (1958), Vestido de luto (1961), Muchas caras del amor (1966), Niebla cerrada (1970), Un día en muchas partes del mundo (1979), Cuentos brevísimos (1979), La marea del tiempo (1982), Un herido de guerra (1985), La mirada que aumenta el mundo (1985) y Unas cuantas ilusiones (1986) de Carlos Eduardo Zavaleta.

Además de cuentos también escribieron novelas, entre las que destaco: No una sino muchas muertes (1958) de Congrains Martín; En octubre no hay milagros (1965) y El escarabajo y el hombre (1970) de Reynoso; Crónica de San Gabriel (1960), Los geniecillos dominicales (1965) y Cambio de Guardia (1976) de Ribeyro; Pobre gente de París (1958) y Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce (1969) de Salazar Bondy; El cínico (1948), Los Ingar (1955), Los aprendices (1975) y Retratos Turbios (1982) de Zavaleta.

No resulta exagerado afirmar que estos escritores crean la moderna narrativa peruana. Sus metas son modernizar y revitalizar el cuento y la novela. Para esto se proponen aprender, practicar y establecer un "balance entre la herencia peruana y los grandes narradores internacionales del siglo XX"¹⁵. Dan sus primeros pasos, tanto los narradores como los futuros investigadores literarios, en revistas como Letras Peruanas, Jueves, Literatura y, sobre todo, en el suplemento dominical del diario El Comercio. Así, Vargas Llosa, que trabaja en dicho periódico, tiene una columna en la edición "Dominical" titulada "Narradores peruanos", en la que

se ocupaba tanto de narradores contemporáneos

¹⁵ Miguel Gutiérrez Correa, El mundo dividido de la generación del 50, ms., 1987. 48.

suyos como de otros un poco más alejados. O sea, la nueva generación y la vieja generación son tratadas domingo a domingo, por Vargas Llosa, en una columna que mezclaba la crítica con la entrevista. ¹⁶

Empezan, asimismo, a teorizar sobre el cuento y la novela como formas literarias. Zavaleta, además de narrador, es también estudioso y divulgador de la narrativa contemporánea. Tiene ensayos sobre Faulkner y Joyce. Traduce el poemario Chamber Music de Joyce y publica una edición bilingüe del mismo. Ribeyro, en el prólogo explicativo a la primera edición de Los gallinazos sin plumas (1955), establece y revela sus ideas sobre el cuento. Declara respetar las unidades clásicas de lugar, tiempo y espacio aunque, a veces, esto

entraña el peligro de reducir el cuento a un hecho rectilíneo y simple. Es por ello que mediante el monólogo, la remembranza y la asociación de ideas, procuro traer a la escena lugares, personajes y situaciones distintas, de modo que el ámbito del cuento se ensanche sin sacrificar la unidades fundamentales.¹⁷

Ribeyro define el cuento como un "fragmento", e indica que el cuentista debe recortar y presentar como un cuerpo independiente y vivo, el momento culminante de

¹⁶ Abelardo Oquendo, Literatura y sociedad: narración y poesía en el Perú, un debate, Mario Montalbetti, moderador, vol.2 (Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1982) 38.

¹⁷ Julio Ramón Ribeyro, Los gallinazos sin plumas (Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955) 11.

un acontecimiento o una vida. Ribeyro confiesa que estos son cuentos urbanos; ocurren en Lima aunque no siempre se la mencione. Expresa su deseo de comprender y penetrar la nueva esfera social, la económicamente débil, y, además, ésta protagonizará sus cuentos "por la simplicidad de las anécdotas y de los conflictos que facilitan su transposición literaria"¹⁸. Resulta curioso que este prólogo sólo aparezca en esta edición, ya que las siguientes carecen de él.

La "generación de Palermo", si bien no directamente, aboga por una sociedad económica y socialmente justa. Todos sus miembros conocen a fondo los ensayos de Mariátegui y están de acuerdo con él, esto en palabras de Delgado¹⁹. El resultado de esta filiación es que ideológicamente la mayoría de los narradores de "Palermo" se suscribe al socialismo. Algunos ejercen, por un corto periodo, la lucha armada. Reynoso, en 1965, no vacila en confesarlo:

hace quince años tuve esta experiencia fundamental para mi vida (...) Me refiero a la revolución contra la dictadura de Odría; fue la primera vez que vi morir a un hombre violentamente y tal vez, también seguramente, con alguna bomba molotov lanzada por mis manos murió otra persona....²⁰

¹⁸ Julio Ramón Ribeyro, Los gallinazos sin plumas 9.

¹⁹ Washington Delgado, entrevista personal, Lima, enero de 1987.

²⁰ Oswaldo Reynoso, Primer encuentro de narradores

Otra influencia evidente y aceptada, por ejemplo, por Gutiérrez, fue la de César Vallejo. Gutiérrez propone que Escalas melografiadas y Fabla salvaje de Vallejo, "por su prosa vanguardista y por la exploración de lo onírico, de los límites precarios entre la razón y la demencia, enriquecen el estilo e incitan la imaginación"²¹ en la composición textual. Pero no es sólo la temática. La longitud, dos o tres páginas en los cuentos de Zavaleta y de Ribeyro; la tipografía: combinaciones de negritas y cursivas, repetición de vocales, consonantes y hasta de palabras enteras, espacios en blanco y sonidos onomatopéyicos rememoran las Escalas melografiadas de Vallejo.

La casa de cartón (1928) de Martín Adán tiene un papel semejante al de la obra de Vallejo, para la narrativa de tipo urbano. Adán, narrador vanguardista, "enseña a trabajar la cláusula utilizando de manera insólita los signos de puntuación, la enumeración caótica, la adjetivación profusa pero escogida y formas de relieve como la reiteración de una misma palabra"²².

peruanos (Lima: Latinoamericana Editores, 1986) 55-56.

²¹ Miguel Gutiérrez, *La generación dividida del 50*, 50.

²² Miguel Gutiérrez, *La generación dividida del 50*, 50.

Enseña a plasmar sensaciones "-olores, sabores, excrecencias-, y a valerse de imágenes y metáforas para condensar el paisaje urbano"²³. Tanto en Los geniecillos dominicales como en Los inocentes o en Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce, se pueden encontrar rastros de La casa de cartón. La novela de Martín Adán declara la influencia joyceana, introduciendo en el ámbito de la narrativa peruana "al adolescente de sensibilidad refinada y cargado de perplejidades"²⁴ ante el nuevo fenómeno que es el mundo urbano moderno.

La casa de cartón fragmenta la cronología para presentar simultáneamente, en la medida de lo posible, vidas y sucesos distintos. El punto de vista es variable, móvil y, por momentos, goza de la ubicuidad. La preocupación por la lengua se hace palpable. Adán busca, inventa y utiliza todo tipo de palabras, desde las más cultas hasta las más soeces. Además, aparece la contienda realidad/ficción: "Así, supimos la trastada que seis personajes jugaron a un buen director de teatro, de como le tentaron a escribir y de como acabaron no existiendo."²⁵ Más adelante, en un rápido co-

²³ Miguel Gutiérrez, La generación dividida del 50, 50.

²⁴ Miguel Gutiérrez, La generación dividida del 50, 51.

²⁵ Martín Adán, La casa de cartón (Lima: Ediciones Peisa, 1984) 49.

mentario, insinúa la necesidad del lector participe, el lector "macho" como lo llamaría Cortázar, no como el lector de Pérez Galdós cuya literatura es, "práctica y peligrosa, con tísicos y locos y criminales y apesados, pero que el lector ve de lejos sin peligro."²⁶

Duque (1934) de José Diez-Canseco es rescatada por los palermistas y habrá de permear el discurso narrativo generacional. Es una novela sumamente atrevida y novedosa para su época. Diez-Canseco, "niño bien", describe desde dentro los desatinos morales, las grandezas y las miserias de la clase acomodada:

Quando Diez-Canseco escribe Duque y critica a la burguesía, en realidad lo que está haciendo -casi lo dice explícitamente- es criticar al nuevo rico, al hombre que surge de los negociados a lo largo del oncenio aproximadamente, y lo critica a partir de la posición de quien detentaba el poder antes, ya que le parece que ha habido una rebaja en la jerarquía social. Entonces se trata, de una perspectiva aristocratizante y anti-burguesa.²⁷

Esta novela es el hito que marca el inicio de la desmitologización de la burguesía peruana. Es el preámbulo de la narrativa en la que habita una burguesía venida a menos. Duque, a la vez, anuncia y otorga

²⁶ Martín Adán 8.

²⁷ Antonio Cornejo Polar, Literatura y sociedad en el Perú, 20.

licencia a la desenfadada narrativa de Oswaldo Reynoso. Esto se puede notar en el tono y en la temática licenciosa del habla de muchos de los personajes de Duque²⁸, por ejemplo, las prostitutas de la calle Pato: "Vengue, guiquico... Una cochinadita, vengue, Quiegue?"²⁹. O el ilustre don Pedro Camacho, que, al hablar de aventuras eróticas, dice: "-¡No querido! Yo buscaría un doncel..." (39). O la niña "bien" que se resiste a los avances sexuales del señorito, pero una vez que logra dejarse seducir "decentemente", detrás de un montículo de césped en el club de golf, dice: "Teddy... Mi amor... Vidita... ¡Más! Después cocktail de fresas. Así fue" (84). La evidente nota de humor no pasará inadvertida entre la gente de "Palermo".

Es a partir de esta generación cuando el Perú abre sus puertas a los demás narradores hispanoamericanos: Borges³⁰, Cortázar, Asturias, Paz, Arlt, Rulfo. Sin

²⁸ Washington Delgado señala que "[a]lgo notable en Díez-Canseco es su capacidad de reproducir los diálogos de las clases marginales, cercanas al lumpen, de esos zambos lustrabotas del Callao o de Abajo del Puente, ese tipo de gente que no es propiamente proletariado pero que es gente de la ciudad, y forma una especie de picaresca." Washington Delgado, Literatura y sociedad en el Perú 16.

²⁹ José Díez-Canseco, Duque (Lima: Peisa, 1973) 42. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en las citas, sólo se indicará la página.

³⁰ Es más, Delgado señala "que los nuevos temas narrativos significan también una renovación de las técnicas y los procedimientos, sobre todo una renovación de la prosa. El maestro en este sentido, no sólo para el Perú o para su Argentina natal, sino para

embargo, la influencia extranjera básica es la de Joyce, cuyas traducciones ya circulaban en la capital desde 1945. Influye en diversos planos: desde el punto de vista temático revela que las urbes son geografías complejas, a la vez que moradas y territorio de exilio del ser contemporáneo, esto en palabras del profesor Gutiérrez³¹. El escenario de toda la narrativa de "Palermo", excepto parte de la de Ribeyro y Zavaleta, es la ciudad: Lima y las barriadas que la circundan. Ribeyro lo declaró en el prólogo a su primera obra; Congrains Martín lo dirá más tarde hablando de su propia novela:

Lo que verdaderamente me llevó a escribirla fue la poderosa sugestión que ejerció sobre mí el ambiente de los basurales limeños, y el haber encontrado allí un mundo diametralmente opuesto al de cualquier imagen "oficial" del Perú.³²

Reynoso declara que

[y]o soy un profesor universitario que me movilizo dentro de una clase media, clase en que todos los sectores trata de ser una clase

toda América, es Jorge Luis Borges." Delgado, Literatura y sociedad en el Perú 24-25.

³¹ Miguel Gutiérrez, entrevista personal, Lima, enero de 1987.

³² Enrique Congrains Martín, Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen, Wolfgang Luchting, compilador (Lima: Ecoma, 1977) 67.

media ascendiente. Este es el sector que yo conozco, y que tengo la obligación de representar en mi obra narrativa.³³

Salazar Bondy puntualiza que su interés fue plasmar

esa mitología del mundo de la clase media, ese entretejido sutil de relaciones, cosido, hilvanado con prejuicios y sentimientos muy profundos, con ideas recibidas, heredadas y aceptadas irracionalmente y con aspiraciones incumplidas, con esperanzas siempre frustradas y con terrores al hundimiento en la masa anónima del proletariado.³⁴

Aprenden de Joyce que la novela es un espacio donde se da tanto la experimentación lingüística como la estructural. Dentro de la lingüística empiezan a reconocer los diversos planos del habla de una ciudad.

La narrativa de Oswaldo Reynoso es la que mejor ejemplifica estas experimentaciones; registra los diversos tipos del habla capitalina en su novela En octubre no hay milagros. El habla de los canillitas limeños: "expresocrónicaprensicomercio"³⁵. El habla de los profesores: "-Y ya sabe Colmenares, que esta sea la última vez que lo traen a la dirección..." (80). El

³³ Oswaldo Reynoso, Escritores peruanos que piensan, qué dicen 92.

³⁴ Sebastián Salazar Bondy, Primer encuentro de narradores peruanos 62.

³⁵ Oswaldo Reynoso, En octubre no hay milagros (Lima: Ediciones Kantus, 1986) 19. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en las citas, sólo se indicará la página.

habla de los informes periodísticos: "Primero: la policía descubre en Cajamarca un plan... Segundo: explota una bomba en la puerta de la embajada de los Estados Unidos..." (97). El habla típica del adolescente limeño:

estabamos en el centro mismo de la proce: la Plaza todititita repleta de giles y chicocas y teclas y costillas; a lo lejos el Ñorse Milagrero... Poniéndome serio, de seriedad, compadre, al Ñorse Milagrero le recé un Padre Nuestro. (172)

A su vez, Joyce es el pilar de la liberación moral; a partir de él no habrá territorios infranqueables para los narradores. Los palermistas desacralizan la moralidad convencional. En No una sino muchas muertes de Congrains Martín, la heroína, Maruja, se atreve a todo: propone aventuras sexuales a los varones; no titubea en utilizar la manipulación psicológica y, por último, se lanza a la búsqueda del poder y de la capacidad económica.

Esta desacralización también aparece en la narrativa de Reynoso. En su cuento "Cara de ángel" uno de los muchachos pierde una apuesta y como castigo tiene que masturbarse frente al grupo de adolescentes absortos que, a la vez, acarician sus propios deseos sexuales. En su novela, Reynoso presenta a don Manuel, hombre de poder cuya debilidad son los muchachos. Tito, joven sin recursos, acepta el papel de amante a cambio

de ciertas comodidades. Lo que sorprende al lector son las descripciones explícitas de los pensamientos de don Manuel.

En Cambio de guardia, Ribeyro se explaya en sus descripciones de las orgías de Camilo, el hermoso, y Huapaya, el "pingón", entre otros más. Estos ejemplos, que se podrían seguir enumerando, no sorprenden hoy pero eran definitivamente escandalosos a mediados de siglo y en Lima.

Faulkner y Hemingway son los otros pilares extranjeros sobre los que se asienta la narrativa peruana del 50. Los narradores de "Palermo" aprenden a utilizar la técnica del monólogo interior a partir de Faulkner. El aporte de Hemingway también es notable. Vargas Llosa señala que, a partir del novelista norteamericano, la estrategia general del relato consiste en ocultar o escamotear al lector un dato que es esencial para explicar un drama o un destino humano. Zavaleta en "Juana la campa te vengará" no nos permite saber cuál será el futuro de la protagonista. Y si no es exactamente escamotear datos al lector, se trata de mantener "cierto grado de imprecisión"³⁶, como puntualiza Ribeyro.

Si bien son Joyce y los novelistas norteamericanos

³⁶ Julio Ramón Ribeyro, Los gallinazos sin plumas 9.

quienes proporcionan los recursos estructurales, técnicos y lingüísticos, por otra parte, son los franceses, Malraux, Sartre y Camus los que brindan los componentes ideológicos y filosóficos que determinan el sentido de las acciones y la conducta de los protagonistas de Congrains Martín, Reynoso, Ribeyro, Salazar Bondy y Zavaleta.

Franz Kafka constituye otro gran soporte de la narrativa peruana del 50. En la década del 40, en Buenos Aires, Borges traducía y comentaba a Kafka. A partir de 1946 comienzan a circular en Lima las primeras traducciones de Kafka, y en el 48 ya se conoce la biografía de Kafka por Max Brod. La generación de "Palermo" es, en esencia, existencialista. Sus héroes o anti-héroes son adolescentes desgarrados por las frustraciones, la angustia, el negativismo, la desesperación y la desolación en la que están sumidos.

Por otra parte, la situación socio-política y económica es el andamiaje que sostiene la actitud casi nihilista de estos escritores. Lucien Goldman asevera en Towards a Sociology of the Novel que

the writer does not develop abstract ideas,

but creates an imaginary reality and that the possibilities of this creation do not depend primarily on his intentions but on the social reality in which he lives and the mental frameworks that he has helped to elaborate.³⁷

El corpus narrativo de la generación es, en esencia, realista. Los años que van de 1945 a 1950 son graves en extremo, son años tumultuosos que eliminan toda posibilidad de esperanza en un futuro mejor. Esta es la realidad existencial que sale a relucir en toda la narrativa del 50.

Los palermistas incorporan, además, a la mujer a su narrativa. Ella se convierte en un personaje de importancia fundamental dentro del contexto ideológico generacional. Por alguna razón esta mujer de los palermistas no ha sido estudiada; es más, parece que la crítica literaria ha preferido, hasta ahora, no mencionarla. Opinamos que ya es hora de que se la incorpore dentro del análisis literario.

La narrativa de "Palermo" descubre Lima como objeto para la representación y la exploración narrativa. Lima aparece como el territorio que se debe indagar. Los palermistas se deleitan en "mencionar las calles que conocen, los barrios que frecuentan, los bares a los que van sus personajes, que son más o menos compartidos por el lector nacional"³⁸.

³⁷ Lucien Goldman, Towards a Sociology of the Novel (London: Tavistock Publications, 1977) 105.

Estos escritores presentan también la sociedad "perturbada por corrientes migratorias del área andina"³⁹. Una gran parte de los protagonistas de esta narrativa viene de las provincias: Delfina en "El amor no es para Delfina", Esteban en "El niño junto al cielo", Juana en "Juana la campa te vengará", Mateo Torres en "Lima, hora cero", y junto con estos, la mayoría de las gentes que moran en las barriadas urbanas.

Muestran, asimismo, la lengua afeada por barbarismos fonético-sintácticos, lo que está íntimamente relacionado con el fenómeno de la migración. Por ejemplo, Juana dice: "Mameta, mameta ¿qui cosa is puta? Alguito bueno como pan o azúcar (...) Esos mochachos pasando ti luan deciu...[sic]"⁴⁰. Además, sale a relucir la jerga limeña: "Este...estoy templado de una chelfa del barrio"⁴¹.

Estos narradores plasman también el "centro del

³⁸ Marco Martos, Literatura y sociedad en el Perú 42.

³⁹ Miguel Gutiérrez, La generación dividida del 50, 64.

⁴⁰ Carlos Eduardo Zavaleta, "Juana la campa te vengará," Niebla cerrada (México: Joaquín Mortiz, 1970) 17.

⁴¹ Oswaldo Reynoso, "Carambola," Los inocentes (Lima: Ediciones Narración, 1975) 55.

poder criollo-terrateniente"⁴². Lo vemos en don Manuel, hombre poderoso, capaz hasta de controlar el gobierno, en En octubre no hay milagros. En Cambio de Guardia de Ribeyro, Mañuco Delmonte es el oligarca mandamás. En Pobre gente de París, "la nena" tiene que entregarse al coronel para conseguir una beca de estudios.

Se produjo entre estos creadores

una especie de pacto no escrito -pero que implicaba una soterrada guerra, lucha de clases- para proceder al reparto y catalogación de la geografía urbana: la barriada, el barrio de clase media, el barrio residencial, el colegio, con sus respectivas realidades humanas, psicológicas, morales y lingüísticas. Congrains Martín y Ribeyro exploran las barriadas, nuevo fenómeno urbano producto de las migraciones andinas; Reynoso indaga en los barrios de la baja burguesía, la semidelincuencial. Los narradores que provienen de las altas capas de la burguesía como Salazar Bondy y Ribeyro ambientan sus relatos en los barrios "bien" o residenciales capitalinos. [Zavaleta, nacido en la sierra pero criado en la costa, combina ambientes rurales con ambientes urbanos.] De manera general, la preocupación, no es tanto social como existencial y revela formas de conducta, conflictos psicológicos y morales.⁴³

Pero la narrativa de "Palermo" no nace, dentro del contexto histórico-literario del Perú, de la nada, su trasfondo es la literatura indigenista. En 1941 José

⁴² Miguel Gutiérrez, *La generación dividida* del 50, 64.

⁴³ Miguel Gutiérrez, *La generación dividida* del 50, 64-65.

María Arguedas escribe Yawar fiesta, novela en la que plasma el mundo indígena en toda su complejidad. Pero Arguedas madura lentamente y no será sino hasta 1958 cuando publica Los ríos profundos, novela en la que retrata la contradictoria y escindida realidad de su país natal. Realidad que la "generación de Palermo" se encargará de expandir y divulgar.

Mientras tanto Carlos Eduardo Zavaleta, lector asiduo de Faulkner y de Joyce, se dedica a renovar la narrativa agraria. Introduce un profundo análisis psicológico en Los Ingar. Utiliza un tipo de narración impersonal que dirige la acción oblicuamente para relacionarla a la conciencia de sus protagonistas; se deleita en el uso del monólogo interior. Zavaleta se preocupa por las reacciones individuales del ser, del indio. No obstante, hay veces en que parece cuestionar el valor de ciertos rituales andinos, como lo hace en "La batalla" donde duda del valor tradicional de la fiesta del Condor-Rachi. Zavaleta, además, ha tratado de enlazar los temas urbanos a los provincianos en muchos de sus cuentos y en dos de sus novelas: Los aprendices y Retratos turbios. En ambas novelas caben todos sus experimentos y motivos literarios.

A pesar de que Zavaleta se adelanta a Arguedas en la renovación técnico-literaria, el estímulo esencial e irremplazable es el de Arguedas. Es justamente su influencia la que más nos interesa, pues de manera indi-

recta, su narrativa moldea el tono, la temática y sobre todo el enfoque del discurso narrativo de los narradores de "Palermo".

José María Arguedas dedicó su vida al estudio de la etnografía, desde que

era estudiante de la Universidad de San Marcos, en la década de los treinta, hasta su muerte en 1969 cuando ya había sido profesor de esa misma universidad, Jefe de su Departamento de Etnología e integraba el plantel de la Universidad Agraria "La Molina" dirigiendo su Departamento de Sociología".⁴⁴

Arguedas se dedica a la antropología cultural, al folkllore y a la literatura, materias que estima interrelacionadas. No vamos a conjeturar sobre los motivos que encaminan a Arguedas a seguir esta ruta, pero lo más probable es el haber vivido su infancia y parte de su juventud en la sierra peruana entre la población indígena. En San Marcos conoce y estudia los Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana de Mariátegui y tal es el impacto que la obra causa en el joven, que éste se une a lo que Angel Rama llama el tercer período de la corriente indigenista⁴⁵. Arguedas explicita en su narrativa la compleja problemática

⁴⁴ Angel Rama, prólogo, Formación de una cultura nacional indoamericana, José María Arguedas. 3era edición. (México: Siglo XXI: 1981) ix.

⁴⁵ Angel Rama, prólogo, Formación xv.

común al mundo indígena: el bajísimo nivel socio-económico. Para esto es necesario que el estudioso tenga un profundo conocimiento de la cultura y es entonces cuando éste tiene que recurrir a los preceptos etnográficos. Angel Rama declara que "[e]ste tercer indigenismo [al que Arguedas pertenece] tendrá, por lo tanto, una dominante nota 'culturalista' y ya no rotará exclusivamente sobre el indio"⁴⁶. Es decir, que Arguedas supera la básica dualidad del indigenismo: conflicto entre indio y gamonal, para introducir otro ser propio y problemático en la cultura; el mestizo:

El asunto fundamental de los ensayos etnológicos de Arguedas será este personaje y esta clase intersticial: los examinó literaria y sociológicamente, después de haberlos descubierto con esfuerzo. Los atendió más en el ensayo que en la novela (aunque en ésta fue capaz de conferir rasgos mestizos al idealizado Demetrio Rendón Willka de Todas las Sangres) transformándose en su lúcido y comprensivo analista."⁴⁷

Arguedas se convertirá así en el eslabón que une la literatura indigenista del primer y segundo momento, según el criterio de Rama, con la literatura de "Palermo" cuyo énfasis será el mestizo.

La antropología cultural o etnografía es tan sólo una de las muchas ramas de la ciencia madre. Según L.L.

⁴⁶ Angel Rama, prólogo, Formación xv.

⁴⁷ Angel Rama, prólogo, Formación XVII.

Langness, en su libro titulado The Study of Culture,

la antropología cultural surge en el siglo XIX como parte de un esfuerzo mayor para crear una "ciencia del hombre". La revolución industrial trajo consigo cambios tan sin precedentes y drásticos que alteró la calidad de la conducta humana.⁴⁸

La nueva ciencia nació entonces como reacción a la pujante crisis moral; su propósito sería proporcionar al hombre el corpus de asuntos necesarios para llegar a establecer un orden social más digno. En breve, etnografía es el nombre que recibe el proceso de observar la conducta humana. El informe etnográfico es un resumen escrito de la conducta humana de un grupo de personas: creencias, opiniones, valores, reacciones. Es la descripción de un tipo de vida, de una cultura o de una sociedad.

Gereld D. Berreman en "Ethnography: Method and Product" afirma que "toda persona que investigue empíricamente una cultura o que se dedique a la antropología social, se vale de la etnografía como procedimiento"⁴⁹. El informe etnográfico presenta una visión general de la cultura observada y normalmente cubre

⁴⁸ Véase la explicación de L.L. Langness en The Study of Culture (Novato, California: Chandler & Sharp, 1987) 11-12. La traducción es nuestra.

⁴⁹ Gerald D. Berreman. "Ethnography: Method and Product" en Introduction to Cultural Anthropology. James A. Clifton, comp. (New York: Houghton Mifflin Company, 1968) 68. La traducción es nuestra.

aquellos aspectos que el etnógrafo considera necesarios para entender las características principales de la cultura en cuestión.

En teoría, el informe etnográfico perfecto sería redactado de acuerdo a cómo la cultura observada percibe el orden universal. Sin embargo, no existen informes etnográficos perfectos ya que el etnógrafo, en los dos o tres años que dedica a sus investigaciones, no logra apropiarse de aquella subjetividad (por cierto, conocida por el narrador de ficción) innata al pueblo estudiado. Es por esto que la mayoría de estos estudios describen una cultura según el investigador la haya observado y según él estime cómo se ha organizado y funciona.⁵⁰

⁵⁰ En 1922, Bronislaw Malinowsky en Argonauts of the Western Pacific (New York: E.P. Dutton and Co., Inc., 1961) es el primer etnógrafo en sistematizar las pautas necesarias para realizar una convincente y concienzuda investigación etnográfica. Malinowski establece que: 1- Es imprescindible que el investigador sea cronista e historiador a la vez. Su objeto de estudio aunque sea accesible es también esquivo ya que está en la conducta y la memoria de seres vivientes (3). 2- El etnógrafo debe señalar la localización geográfica precisa del pueblo estudiado. 3- Debe convivir con la cultura y cuando algo dramático o importante ocurre se debe investigar en el acto, sin perder tiempo (8). 4- Debe aprender a comportarse de acuerdo al código de la cultura observada. Malinowski dice "I acquired 'the feeling' for native good and bad manners" (8). 5- El investigador se debe despojar de sus prejuicios, ser capaz de variar su hipótesis inicial y, sobre todo, estar dispuesto a amoldar sus teorías a los hechos. 6- El informe debe producir un esquema sólido de la constitución social, evidenciar las leyes y normas del fenómeno cultural (10) sin distinguir entre lo común, lo aburrido, lo ordinario o lo extraordinario; es decir, trazar la anatomía de la cultura. Para esto el investigador debe recoger información y datos concretos sin llegar a rápidas conclusiones. 7- No se deben

Es decir, el fin del etnógrafo será llegar a conocer y explicitar la organización y el funcionamiento de la cultura. Debe recoger la información valiéndose de observaciones detalladas adquiridas mediante la convivencia diaria. Debe reproducir una colección de características propias al sistema lingüístico: jerga y habla, y otra del folklórico -o mágico- con los cuales evidenciaría el corpus inscriptionum de la mentalidad nativa. Esto nos lleva a la meta principal del etnógrafo que es comprender la manera de percibir el mundo, de observarlo desde el punto de vista del nativo.

Después de lo expuesto, la similitud entre el

plantear situaciones abstractas sino reales para obtener reacciones, censuras morales; para poner en marcha el mecanismo social (12). Todo lo anterior se denomina "Method of statistic documentation by evidence". Malinowski afirma que el aficionado a la etnografía a menudo supera al profesional al narrar los aspectos íntimos de la vida nativa, aquellos que sólo se descubren después de un largo período de convivencia con el grupo cultural (17). El método para llegar a estas intimidades es la observación en presencia y lo denomina "inponderabilia of actual life" (18). (Es decir, que el etnógrafo es una suerte de voyeur que recapitula detalladamente lo observado.) Bajo esta rúbrica agrupa actividades cotidianas como el trabajo diario, higiene corporal, preparación y consumición de comidas, el tono conversacional, la vida social, la existencia de amistades u hostilidades, simpatías o antipatías mutuas entre habitantes, la conducta sutil que refleja vanidades y ambiciones personales y las reacciones emocionales de aquellos que lo rodean. Todos estos datos se deben anotar tratando siempre de subjetivizar y comprender el pensamiento que los produce (19-20).

acercamiento del escritor de ficción y el del etnógrafo hacia el asunto de estudio o hacia la materia narrativa, resulta sorprendente. Esta premisa, aparentemente extraña, no lo es ya que

[1] la propia novela final de José María Arguedas, El zorro de arriba y el zorro de abajo, está hecha con un trabajo de grabadora, con entrevistas a personajes, y también con una intención documental. En el caso de la poesía esto también es así, pienso yo, y allí el proceso es más historiable incluso, porque empezaría en los años 60 con el uso de la cita, que originalmente aparece como cita de otros textos literarios, un poco a la manera eliotana o poundiana, pero que rápidamente pasa a ser una cita poética de personajes reales, de gente viva incluso, que aparecen de manera directa en el poema. Incluso hay casos de algunos poetas que intentan ya una obra de tipo testimonial, casi antropológica, como es el caso de Metamorfosis, de Tulio Mora.⁵¹

La tendencia hacia el documentalismo no es pues privativa de la narrativa. Cornejo Polar explica este fenómeno señalando que

lo que sucede tiene que ver precisamente con eso que hemos llamado hace un momento la disgregación, la crisis de la sociedad nacional y de su literatura en especial. El escritor comienza a perder seguridad en sus interpretaciones de la realidad, comienza a ver que la realidad se le escapa, que tiene más aristas que las que puede él aprehender de una manera coherente y más o menos consciente y racional; por eso, prefiere dejar que la realidad misma hable, y en cierto sentido prefiere hacerse un cristal a través del cual pueda transparentarse una realidad sin que él la configure de una manera determinada, sino

⁵¹ Mirko Lauer, Literatura y sociedad (107-108).

más bien dejándola fluir lo más libremente posible.⁵²

La narrativa de Arguedas, saturada de su preocupación etnográfica⁵³, influye en los narradores de "Palermo". Ellos, como Arguedas, se preocupan por evidenciar una cultura específica -que apenas empiezan a comprender- en un lugar dado y en un tiempo preciso. La transformación galopante de la realidad urbana, de la ciudad, de los limeños, del nativo peruano los deja perplejos y, en sus ansias por comprender ese "otro" mundo que ahora los marea, ellos -tal vez inconscien-

⁵² Antonio Cornejo Polar, Literatura y sociedad 108-109.

⁵³ Cornejo Polar explica que en El zorro de arriba y el zorro de abajo, "Arguedas -y lo dice en los diarios intercalados-, no comprende Chimbote (dice casi literalmente: es la ciudad que más me entusiasma y la que menos comprendo). Por eso Arguedas tiene que recurrir a la grabadora, a la entrevista y a la fotografía, para preparar su novela como si fuera un estudio antropológico; pero en ese momento no dispone de los materiales ideológicos y reflexivos en general con los que podría construir una síntesis significativa de la realidad. Entonces deja que la realidad se presente a sí misma, y en cierto sentido fracasa porque la realidad no se dice nunca a sí misma. De todas maneras tiene que haber una selección y un criterio para referir la realidad y en este caso, el de Los zorros no llega a constituirse una novela y no llega tampoco a establecerse la transposición de la realidad inmediata, el documento puro. En ese sentido, yo diría que cierto documentalismo, que por supuesto tiene varias facetas, podría derivar, en una de ellas, de esta incapacidad que se produce en un determinado momento de crisis, esta incapacidad del escritor de dar razón coherente del mundo, tal vez porque su mundo ha perdido coherencia." Cornejo Polar, Literatura y sociedad 109.

temente- adoptan ciertas pautas del acercamiento de Arguedas hacia la materia narrativa. Es por esto que nuestro enfoque sociológico se sirve de la Etnografía de la Comunicación, para dilucidar las coordenadas extratextuales que demarcan el universo narrativo de la "generación de Palermo".

Enrique Congrains Martín

Colecciones de cuentos:

- Lima, hora cero (1954)
- a) Lima, hora cero.
 - b) Los Palomino.
 - c) El niño de junto al cielo.
 - d) Cuatro pisos, mil esperanzas.

- Kikuyo (1955)
- a) Kikuyo.
 - b) Ancelmo Amancio.
 - c) Pucallpa.

Novela:

No una sino muchas muertes (1958)

Enrique Congrains Martín inaugura con Lima, hora cero el ciclo de publicaciones de "Palermo". Sus dos colecciones de cuentos así como su única novela adoptan como tema representativo la problemática socio-cultural y económica del grupo humano que abandona la sierra peruana para instalarse en la ciudad capital.

La narrativa de Congrains Martín se ubica dentro

de los parámetros de la literatura realista. Según la propuesta teórica de Susana Reisz de Rivarola

[e]n ésta el productor de la ficción modifica intencionalmente la manera de ser atribuible a sus criaturas literarias y les adjudica una manera de ser existente únicamente porque se ha producido esa modificación inicial. Los personajes poseen características inmanentes e invariables que necesariamente han de ser aceptadas por el lector o receptor del texto.⁵⁴

Insistimos en la nomenclatura de "lo real" y lo aceptamos dentro del orden pragmático de lo posible. Lo posible es aquello que se manifiesta dentro de un universo convencional en la cultura de Occidente; será entonces, aquello que el receptor acepta como legalidad dentro de su ámbito de referencia, lo que se pueda prever o calcular sin violentar las leyes convencionales de causa y efecto.

Para estudiar la obra de Congrains Martín es necesario notar que José María Arguedas ejerce una especial influencia en la narrativa del joven escritor. Cuando Abelardo Oquendo le pregunta a Congrains quiénes son sus narradores preferidos entre los peruanos, éste responde: José María Arguedas, pues éste "dejó como

⁵⁴ Susana Reisz de Rivarola, "Escritura literaria, ficción y poesía: temas y problemas de teoría literaria en el contexto de la literatura hispanoamericana contemporánea," seminario, The Graduate School and University Center of CUNY, Nueva York, 4 de noviembre de 1988.

balance final no sólo la desmitificación de lo campesino-andino, sino la creación de su hermosísimo lenguaje."⁵⁵ De hecho, las novelas de Arguedas, en especial Los ríos profundos (1959), iluminan el horror del mundo andino y aclaran la realidad socio-económica andina, sin inscribir las obras en la militancia política. Congrains, como Arguedas, se propone desmitificar el mundo limeño para mostrar las atrocidades que infectan esta "paradisiaca Ciudad Jardín". Además, sigue las huellas de su maestro al evitar el terreno de la explícita denuncia socio-política.

El discurso narrativo y la temática de Congrains Martín rebasan los límites de la literatura realista hasta adentrarse en el campo de la etnografía y coincidir con los preceptos fijados por esta ciencia. Partimos de la siguiente hipótesis: Congrains Martín, a la manera del etnógrafo profesional, concentra su visión en un determinado grupo social que habita una localidad específica en un tiempo dado. Estamos de acuerdo con Mario Vargas Llosa en que

[l]os cuentos por lo demás, tenían un interés sociológico e informativo considerable. Inauguraban, en cierto modo, una narrativa cen-

⁵⁵ Enrique Congrains Martín, Narrativa Peruana 1950/1970, Abelardo Oquendo, comp. (Madrid: Alianza Editorial, 1973) 18-19.

trada en la descripción y denuncia de la ciudad, contrapuesta a la que había sido hasta entonces temática dominante del cuento y la novela en el Perú: el mundo campesino. Los relatos de Congrains llevaban la literatura a las barriadas, argollas de chozas y cabañas de esteras, latas y adobes que comenzaba a espesar en torno a Lima su disparatada e inquietante presencia. En ese período, en el Perú, como en el resto de América Latina, alcanzó caracteres endémicos la migración rural hacia la urbe; en pocos años, Lima, que en entonces se creía blanca, se volvió la ciudad mestiza e india que es ahora. El mundo de esas urbanizaciones que erupcionaban las afueras era algo lejano y casi abstracto para los lectores de clase media y las páginas sencillas y algo ingenuas de Lima, hora cero y de Kikuyo les ofrecieron un cuadro vivo y directo de la humanidad que las poblaba, de la muerte lenta que constituía allí la vida. La visión era rápida, forjada a golpes de brocha gorda, pero sugestiva, y las rudimentarias tramas tenían la inmediatez y vivacidad de los buenos reportajes.⁵⁶

Es oportuno señalar que las páginas de Lima, hora cero no son tan ingenuas como Vargas Llosa las considera. A partir del minucioso estudio de los cuentos más representativos del autor trataremos de justificar nuestra postura.

"Lima, hora cero"

¿Lima? ¿Yungay? ¿Yungay? ¿Lima? Finalmente Mateo Torres decide: Lima. Será Lima la próxima etapa de su existencia. Deja los cerros,

⁵⁶ Mario Vargas Llosa, prólogo, No una sino muchas muertes, Enrique Congrains Martín (Barcelona: Editorial Planeta, 1975) 8. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

deja los campos verdes, deja al pueblo triste y pastoso y enfila rumbo a la gran ciudad. En Lima hay oficinas, bancos y negocios de diferente índole. Conclusión lógica: deben necesitar empleados. ¡Conclusión lógica! Pero las cosas suceden en otra forma.⁵⁷

El narrador omnisciente domina el relato en el que se intercalan diálogos esporádicos. El narrador fija un tono resignado que desde ya anula toda esperanza al sentenciar que "las cosas suceden de otra forma"; conjuntamente rompe el suspenso del cuento. A partir de esta instancia el relato toma matices de informe etnográfico dando cuenta de la procedencia de Mateo Torres y las circunstancias adversas que degradarán la condición humana de todo provinciano carente de un oficio tecnificado.

Mateo, después de mucho esfuerzo, logra encaminarsse dentro de la economía urbana como vendedor de duchas eléctricas. Pronto fracasa, sin embargo, y se ve forzado a mudarse a Esperanza, barriada que linda con la periferia urbana.

A manera arquitectónica, se combinan largos pasajes descriptivos con informes sobre la Compañía Urbanizadora Lima Sociedad Anónima: CULSA. El deliberado

⁵⁷ Enrique Congrains Martín, "Lima, hora cero," Lima, hora cero (Lima: Populibros Peruanos, 1954) 5. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

juego de inserciones, cortes y montajes en el discurso narrativo ejemplifica el afán de "Palermo": modernizar en técnica y temática la literatura peruana. La cronología de "Lima, hora cero", a pesar de los cortes estructurales, se desarrolla linealmente; el narrador en ningún momento intenta erosionar el orden temporal lógico. Estas innovaciones estructurales incipientes serán más tarde perfeccionadas en el Perú por Mario Vargas Llosa.

El meollo problemático del relato: ricos versus pobres, poderosos versus impotentes, usado y abusado por la literatura indigenista, será ahora integrante tópico de la narrativa de "Palermo". La variante será de orden geográfico; Lima, la ciudad capital se ha convertido en el nuevo centro de atención. CULSA, como el antiguo gamonal, degrada, deshumaniza y despoja al provinciano que ha migrado a la urbe con miras a un futuro más humano y justo. El propósito fundamental del narrador es transmitir cómo, por qué, cuándo, dónde y a quién le ocurre lo relatado. Sabemos que

{e}n el cuento hay, pues, una concepción del mundo, proyectada a través de lentes filtrantes. Esa es la "idea" puesta en el cuento. El lector por su parte, generaliza lo que lee y de sus generalizaciones saca un "tema".⁵⁸

⁵⁸ Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1979) 116-117.

Sin embargo, notamos que en "Lima, hora cero" esto no sucede. El narrador-etnógrafo explica y justifica toda acción; en ningún momento le permite al receptor cavilar sobre lo que lee; todo está dado como para impedir un error hermenéutico. El narrador sigue los preceptos etnográficos de observación y los ejemplifica combinando hechos concretos con detalles de la vida cotidiana de este grupo humano. Describe con minucia los cimientos, el crecimiento físico y demográfico de la barriada. Además atiende a la estructura social, el estado económico, proporciona minibiografías de algunos de sus habitantes y bosqueja una interacción social afable entre esperancinos. Pero esta máscara no logra ocultar el verdadero punto de vista del narrador. Earl M. Aldrich acertadamente observa que

[s]ólo dentro de la subcultura periférica y sin esperanzas se puede lograr algún tipo de solidaridad y sentido de identidad. Y aun esta relación está destinada a ser transitoria. El lector debe inferir que la posibilidad de una integración cultural está virtualmente ausente. La reconciliación o la adaptación a través de los mecanismos sociales políticos o religiosos adecuados, no es una opción. La sociedad contemporánea no es redentora, y los individuos no pueden aportarle ninguna cualidad liberadora.⁵⁹

⁵⁹ Earl M. Aldrich, Jr., "Aspectos del cuento contemporáneo peruano," El cuento hispanoamericano ante la crítica, dirección y prólogo de Enrique Pupo Walker (Madrid: Editorial Castalia, 1973) 327-328.

El relato, como el informe etnográfico, toma el punto de vista del grupo social en cuestión y claramente explica las leyes del funcionamiento social comunitario, el cómo y el por qué, por ejemplo, de las leyes de agua, de la necesidad de desechar la basura sistemáticamente y de la prohibición de velas encendidas dentro de las chozas. Aclara los deberes cívicos de los Comités Pro-deportes, Pro-carnavales y Pro-defensa. Realiza un censo minucioso de la barriada estableciendo el número exacto de chozas y otras construcciones, de enfermos, de vehículos, de negocios, de profesiones, de empleados y cesantes entre hombres y mujeres, de niveles de instrucción, de representantes de las distintas provincias del Perú y, por último, de fondos, capitales y contribuciones económicas a disposición de la barriada. Coincide así nuestro narrador con el etnógrafo cuya misión es

not to go to the field to discover or write of himself but to write of the subjects of his research. [...] its purpose is to provide a profile of the group "as they really are" - au naturel.⁶⁰

⁶⁰ Solon T. Kimball, James B. Watson, comps., Crossing Cultural Boundaries: The Anthropological Experience (San Francisco: Chandler Publishing Company, 1972) 2.

Es evidente que al narrador de "Lima, hora cero" le urge fijar la anatomía del grupo cultural de Esperanza.

Como era de esperar, al obtener CULSA la victoria los esperancinos pierden hogares, pertenencias y hasta vidas. Resulta irónico que el nombre de la barriada sea Esperanza cuando en realidad el verse forzado a vivir en la barriada es casi lo peor que le pueda ocurrir a sus moradores. El discurso narrativo de "Lima, hora cero" encierra una paradoja. Por un lado, incita al pueblo lumpen a subvertir el orden establecido y a creer en la posibilidad de una victoria que los favorezca. Por otro, indicios como los siguientes dislocan la utopía:

"Pero las cosas suceden en otra forma..."

(5)

"de ahí a que se animen a darle trabajo..."

(6)

"[u]n millón de personas a su alrededor y nadie a quien poder llamar amigo..." (8)

"hombres sin trabajo, sin esperanza, más cosa..." (9)

En ocasiones el discurso narrativo desfigura y caricaturiza la quimera: "y vida, harta vida, húmeda, palpitante, pegajosa, desesperada, vida con fragancia de sudor, de muladar, de sexo, de excremento, vida con fragancia humana" (9). El narrador clava la puya de la

ironía al valerse del vocablo fragancia cuya connotación positiva contrasta violentamente con la acepción indecorosa de "sudor, muladar, sexo y excremento". Estamos de acuerdo con Mikhail Bakhtin en que

[i]n the modern image of the individual body, sexual life, eating, drinking, and defecation have radically changed their meaning: they have been transferred to the private and psychological level where their connotation becomes narrow and specific, torn away from the direct relation to the life of society and to the cosmic whole. In this new connotation they can no longer carry on their former philosophical functions.⁶¹

Conjuntamente, las imágenes de "sudor, muladar, sexo y excremento" equivalen y representan la sicología de la humanidad que habita en Esperanza. Se deduce que el narrador se mofa de la condición denigrante de sus personajes al contraponer el adjetivo humana, en este caso de significación vilipendiosa, al vocablo fragancia. El narrador deliberadamente expone aquellos elementos que avergüenzan al ser humano. Esta "vida con fragancia humana" es por una parte "harta, húmeda, palpitante" y, por la otra, "pegajosa y desesperada". El contraste entre la primera vida saludable y la segunda desesperada, patentiza el germen del desa-

⁶¹ Mikhail Bakhtin, Rabelais and his World (Bloomington, Indiana: Indiana UP, 1984) 321.

sosiego que infecta la narración y al lector.

Se deduce del discurso que la postura ideológica del narrador no sólo acepta las legalidades cotidianas sino que también se ve incapacitado para subvertirlas. El choque entre el tono resignado y la temática de arenga, violenta las expectativas del lector forzándolo a cuestionar su propia postura ideológica. Este juego de contrarios caracteriza los cuentos de Lima, hora cero cuyo título acusa ya una tensión anfibológica. Hora cero simboliza el espacio temporal preciso cuando se inicia la acción. Esta, entre otras cosas, podría apuntar el momento del despegue de un cohete rumbo a la luna o, podría marcar el instante en que explota una bomba. Así, Lima sería la ciudad que inicia el vuelo hacia un futuro mejor o la ciudad que está a punto de estallar.

"El niño de junto al cielo" reitera en temática y discurso la postura paradójica ya vista. El lector percibe al niño protagonista como afortunado puesto que ha encontrado un billete de 10 soles. Sin embargo, el "¿Por qué, por qué, él?" (71) del narrador perturba al receptor del texto. La fortuna de Ernesto disminuye a medida que avanza el relato. Se advierte que el niño es pobre, que vive en un cerro ergo en una barriada y, además, él mismo se siente extraño en Lima, es un pro-

vinciano. Todo lo anterior contrarrestará su inicial buenaventura. Se pueden percibir características propias del etnógrafo profesional en el protagonista. Estamos de acuerdo con L.L.Langness en que

[t]he biographical studies produced by anthropologists, when they are not attempting to answer some theoretical question in psychological anthropology, tend to be used for one or more of the following reasons: 1) to portray culture, 2) for literary purposes, 3) to portray aspects of culture change, 4) to illustrate some aspect of culture not usually portrayed by other means (such as women's views of their culture); 5) to communicate something not otherwise communicated (for example, the humanistic side of anthropology or, more typically, the "insider's" view of culture); or 6) to say something about deviants or other unusual cases.⁶²

Las coincidencias entre relato e informe etnográfico son claras. Ambos retratan una cultura específica (la marginal urbana), cumplen funciones literarias (entretener e informar), pintan aspectos culturales cambiantes (la gran migración), relatan e informan desde el punto de mira del marginado y además muestran la sicología de los personajes (choques de cultura entre provincianos y capitalinos).

Ernesto, que ha emprendido sólo un "viaje de exploración" (p.73), observa con detenimiento los

⁶² L.L. Langness and Gelya Frank, Lives: An Anthropological Approach to Biography 24.

lugares y las gentes que lo rodean. De igual manera procura incorporarse a la sociedad a pesar de advertir diferencias entre él y el grupo social urbano al que ahora pertenece. Los pasos de Ernesto semejan tres de los cinco básicos para el estudio socio-cultural:

Anthropological fieldwork is conducted by repeated performance of five fundamental tasks: watching, asking, listening, sometimes doing and reading.⁶³

El segundo precepto, preguntar, lo desempeña el antagonista, Pedro. El narrador cumple el quinto y necesario precepto ya que su discurso narrativo incorpora las minuciosas observaciones de Ernesto. No obstante, es necesario tener en cuenta que no estamos leyendo un informe etnográfico. Para comprender las coincidencias entre informe y ficción recurrimos a Langness:

Ideally, anthropological fieldworkers would like to have actually witnessed, participated in, and had explained to them every significant event that occurs in someone's life as well as how those events occurred in the particular culture selected for study. For practical reasons such an ideal is never attained. (33)

En la ficción, fuera del marco de lo pragmático, el ideal sí es alcanzable. El narrador ha modificado

⁶³ L.L. Langness 32. El subrayado es del autor.

intencionalmente la manera de ser de sus criaturas. El narrador de "El niño de junto al cielo" le ha adjudicado a su protagonista características inherentes al etnógrafo ideal. No obstante la analogía del relato con el informe, aquél difiere en que a) es una ficción, b) porque le adjudica el papel del etnógrafo no a un solo personaje sino a varios incluido el narrador, y c) porque no es objetivo al trazar los hechos.

En su viaje de reconocimiento, Ernesto conoce a Pedro, el antagonista interrogador astuto y estafador. El narrador, a pesar de hacerle conocer al lector zonas ignotas específicas y a pesar de aparentar una intención apologética, privilegia el momento en que se humilla y ridiculiza al protagonista. La paradoja reside en que, por un lado, el narrador parece sentir simpatía por el ingenuo Ernesto pero, por otro, el desenlace es indicio de que tal simpatía recae sobre el ladroncillo. Ernesto se nos presenta rendido e impotente, desprovisto de fuerzas para defenderse. Nuevamente el título funciona como una máscara que esconde la verdad. "El niño de junto al cielo", fuera del contexto del relato, parecería casi el título de un cuento de hadas, sin embargo, está muy distante de serlo. El rótulo es irónico en cuanto connota un falso estado de felicidad; Ernesto no puede estar ni más lejos del cielo ni más

cerca del infierno.

"Cuatro pisos, mil esperanzas", el último cuento de la colección, difiere de los demás tanto en temática como en técnica. Literariamente es el más sofisticado; el narrador, apenas presente en la historia, se propone apresar distintas realidades y fundirlas en un solo discurso narrativo. El relato nuestra a un grupo de familias, desconocidas entre sí, que mediante un sistema de lotería se convierten en inquilinos de la recién construida residencial Matute. Todos comparten la fortuna de haber ascendido un peldaño en la escala social:

-¡Tuvimos suerte!

-Tenía que ser Matute: la Número Tres, Jesús María, San Antonio y nada. ¡Tenía que ser Matute! (87)

Sin embargo, esta gente, a pesar de su ventura, todavía no logra incorporarse a la clase media. Están destinados no a un barrio de clase media sino a un edificio nuevo sí, pero que linda con La Victoria, sector que estereotipa lo bajo, lo ruin:

Además, estamos mal rodeados. Puro canchón abandonado alrededor. Matute en medio. Una, con sus hijos, con su marido, con todo, en medio. Estamos aislados, Al otro lado, no más, hay chacras y haciendas. Mirando hacia Lima, se pueden ver barrios feos. Feos son, verdaderamente. Pero son y están y ahí vive

gente que tiene manos, sangre e inteligencia. Bueno, hacia el otro lado, digamos, para hacerse comprender, mirando hacia la línea del tranvía, está el distrito de La Victoria. Después de la construcción de lo que falta de Matute, hay una "paradita". Venden de todo y queda a la mano. Para ir a la "parada" una llega a la parte norte de la Unidad y se interna por un camino o sendero de tierra, bordeando por una acequia que ha hecho verdecer todo en su torno. Una sigue por el camino ese, pasa bajo los blocks que se están levantando aún y llega a una pista, pero en esa forma se pierde un poco de tiempo. Más práctico resulta cruzar otro terral, en el que abundan extraños y singulares desperdicios y basuras, que van desde un cementerio de zapatos, hasta un hacinamiento confuso de autos deshechos. Bueno, una cruza el terral, llega a la "paradita", y con la plata que tenga o que le alcance, se compra los víveres necesarios para que el esposo, y los hijos, y una misma, vivan otro día más. (98-99)

A pesar de las contrariedades geográficas, los habitantes de Matute conservan el optimismo y los deseos de mejorar su situación presente. Pero para esto, es necesario establecer una distancia entre ellos y los que quedaron "abajo": éstos son los "cholos" a los que los niños se refieren: "-¡Unos cholos se metieron con nosotros y nos agarramos a pedradas!" (99). El discurso de los niños refleja el pensar de los adultos: "cholo" es todo aquél "inferior" a uno. La escena adquiere entonces un matiz tragicómico; los que ahora llaman "cholos" a otros, acaban de dejar de ser "cholos" pero a la vez son considerados "cholos" por los que viven en Jesús María o en San Antonio, o por los que tienen

mayor solvencia económica. Todos son eslabones de la cadena jerárquica que caracteriza la sociedad limeña:

Los inquilinos tienen problemas y aspiraciones que son, irónicamente, idénticos. Tienen el mismo sueño frustrado de que su mudanza al nuevo complejo les dará una satisfacción genuina en medio de sus vidas aburridas; tienen las mismas preocupaciones molestas sobre el dinero, las mismas ansias infantiles de gozar del beneplácito de su patrono, la misma consternación y confusión sobre su nivel social adecuado, el mismo desarraigo y ausencia de nexos con el pasado, con ninguna estabilidad en el presente o confianza en el futuro.⁶⁴

El relato enfrenta al lector con un grupo de seres que, durante el proceso de integración a los nuevos esquemas culturales, sufre una total enajenación moral y emocional:

La técnica del autor le da un significado especial al tema, sobre todo aquellas escenas en las cuales Congrains ha usado efectos cinematográficos para grabar, con un sentido de simultaneidad, los dramas familiares en los diversos hogares. La ambientación se presta perfectamente para esta técnica que muestra desgarradamente la semejanza irónica de todas las conversaciones, de todas las preocupaciones. El lector queda vivamente impresionado por el vacío vital y el anonimato de las vidas de estas personas.⁶⁵

⁶⁴ Earl M. Aldrich, Jr., "Aspectos del cuento contemporáneo peruano" 329.

⁶⁵ Earl M. Aldrich Jr., "Aspectos del cuento contemporáneo peruano" 329.

En efecto, las tomas panorámicas, el proceso simultáneo de montaje, los monólogos interiores de los personajes, y el discurso directo libre⁶⁶ se combinan en el cuento para consolidar el anonimato, la confusión y el desorden que caracteriza la mudanza colectiva.

Entonces, sí, arribaron los hombres, las mujeres, los niños; y con ellos sus muebles, sus penas, sus ilusiones. Abrían sus ojos, verdaderamente admirados, contemplaban los cuatro pisos anaranjados, empinados y ambiciosos, y, llenos de luz y de vida, se lanzaban hacia arriba. (86)

Había prisa en salir, prisa en llegar. La mudanza, el botar y eliminar, el cargar y descargar, el ordenar y arreglar, debía hacerse a lo más en un día. Pero los chicos complicaban las cosas; la mujer se confundía y se enredaba entre recuerdos que iban a quedar por ahí... Uno mismo sentía rara tristeza.

-¡Tanto trabajo!

Nuestros certificados: nacimiento, matrimonio, libreta militar y electoral.

-Y de los chicos. Roberto y la "gringa". (87)

La presencia del narrador disminuye poco a poco. A medida que avanza el relato la función del narrador se reduce a presentar un diálogo, por ejemplo, o a situar una escena:

⁶⁶ "[E]l narrador pasa de su narración al discurso directo sin indicación explícita," Enrique Anderson Imbert Teoría y técnica del cuento 311.

Y abajo en el segundo piso: (92)
 Y en el primer piso, en la otra escalera:
 (92)
 Y en el tercer piso: (92)
 Block cuarto, escalera C, primer piso: (99)
 En el mismo block, pero en otro departamento:
 (99)

Así se podría continuar hasta enumerar cada una de las intervenciones del narrador. La austera presencia de la voz narrativa intensifica el dramatismo del discurso directo libre. El narrador no interviene ni para interpretar ni para aclarar las acciones de los personajes, es más: los pensamientos de los protagonistas se nos revelan a medida que se van produciendo.

-María, viste a tu hermanito, ponle el overol limpio... Si oyes panadero, avísame.
 ¡Jabón! ¡No tengo!
 ¡Azúcar! ¡Se me acabó!
 ¡Y no hay bodegas todavía!
 ¡Hasta La Victoria! (92)

-¿Vende gallinas, señora?
 -¿Y por qué no he de venderlas?
 -Esa manchadita, ¿cuánto?
 -Esa, para usted, treinticinco soles, no más...
 -¡Treinticinco! ¿Por qué, pues, tanto?
 -¡Gallinas, señora! ¿Sabe usted lo que significa tenerlas, criarlas, alimentarlas?
 ¡Está bien treinticinco soles, señora! (93)

El continuo desarrollo de acciones y diálogos se funde con un constante cambio de punto de mira para mimetizar la existencia diaria a trozos. El lector, entonces, abandona su postura pasiva para incorporarse

al mecanismo de la ficción. El receptor, pues, sería en palabras de Julio Cortázar el prototipo del lector macho; es él quien debe ir atando cabos para reconstruir en su mente el mundo de Matute.

El lector macho, al toparse con la pequeña Luisita, inquilina de Matute, se ve forzado a cuestionar el carácter y la ideología de los matutinos. Luisita adopta como suya la problemática y paupérrima situación de una viejita vendedora de gallinas e insiste en que se le otorgue a la anciana algún tipo de ayuda. Sin embargo, tanto el padre como la madre de la niña se niegan a oír sus súplicas.

-Mamá, y la viejita de las gallinas, la viejita que vive en la choza de latas y palos, ¿por qué no viene a vivir acá?...

-No viene porque...porque no puede venir, sencillamente.

-¿Por qué no puede, ah?

-¡Porque no caray! (93)

[Más adelante la pequeña insiste]

-Papá, he visto a una viejita que tiene una casa que es toda de latas, palos y barro, y cría gallinas, y tiene perros, y también tiene hijitos...

-¿Y? (93)

-Pero, papá, ¿la viejita va a vivir siempre ahí?

-Sí, ¿Y por qué no?...

-Y entonces, ¿por qué nosotros vivimos aquí y ella en una choza, por qué?...

-Bueno Luisita, te voy a explicar: así es, así son las cosas, cuando estudies comprenderás. Ahora estás muy chica, ¿ya? (94)

Las quejas de Luisita hacen eco a las de todo un

grupo humano, no obstante, sus palabras se estrellan contra la muralla de la indiferencia burguesa. La perseverancia de la niña obliga al receptor a romper los lazos de afecto mediante los cuales se había identificado con los matutinos para ahora acusar la falta de cooperación. La súplica pertinaz se convierte en leitmotiv para reiterar la precaria situación de los nuevos burgueses cuya falta de solidaridad humana podría, en cualquier momento, ser la causa de un motín. El final del relato estremece y pone sobre aviso tanto a sus protagonistas como al lector:

He terminado mi café con leche y por unos minutos estuve asomado en la ventana, contemplando el alegre lucir de la mañana. Hubiera sido un hombre verdaderamente feliz, pero ha sucedido algo desagradable. Hija vino hasta mí e hizo una pregunta perturbadora: -Papá -dijo con esa voz cristalina y pura, tan grata a mi oído-, ¿y si la viejita de las gallinas, una noche, después de mucho [sic] hambre, frío, lluvia, enfermedades, se mete aquí y, despacito, nos mata a todos?... (116)

Los relatos de Lima, hora cero a primera vista parecen abogar y favorecer a los desposeídos y, en cierta medida lo logran. No obstante, rompen con los esquemas tradicionales de conmiseración para pintar una sociedad deshumanizada y regida por "la ley del más fuerte".⁶⁷ Es entonces cuando el relato se asemeja más

⁶⁷ Mario Vargas Llosa, prólogo, No una sino muchas muertes 9.

al informe etnográfico en su cualidad de pintar "las cosas como son".⁶⁸ El lector se encuentra frente a la visión negativista y totalizadora del narrador. Tanto adultos como niños fracasan en sus intentos de adaptarse cultural, social y económicamente a la urbe.

Kikuyo, la segunda colección de cuentos de Congrains Martín, confirma su postura inicial. El relato "Anselmo Amancio", como "Los Palomino" de Lima, hora cero, presenta la situación del trabajador honrado que, al sufrir un accidente, se da cuenta de que ha sido víctima de un engaño pero que es impotente para anular el embuste.

Los individuos de clase baja no sólo deben aprender a ser recelosos, precavidos y cínicos sino también a adaptarse a ser clasificados automáticamente, por los grupos superiores [y por el mismo narrador] como asesinos, vagos, ladrones y prostitutas. Algunos de los héroes de Congrains sobreviven; otros, como el protagonista de "Los Palomino", sucumben finalmente frente a las fuerzas de la alienación: la enfermedad cara y prolongada de su esposa, su inhabilidad para mantenerse en un mismo empleo a pesar de su preparación y su voluntad de trabajar, y la insistencia de los recaudadores finalmente hacen intolerable su precaria situación. Ha sido abrumado tan meticulosamente por las fuerzas impersonales transitorias y aislantes de la sociedad urbana, que ya ni está seguro

⁶⁸ Solon T. Kimball, James B. Watson 2.

de su valor como persona -menos aún de su propia identidad.⁶⁹

Los personajes de Congrains Martín están de antemano condenados. Toda lucha para sacarlos del infierno en que viven será siempre inútil. El argumento del relato es el siguiente: Anselmo, el lechero, le compra a Suárez una camioneta para aumentar el reparto diario en rapidez y en número. Suárez, embaucador, le vendió una camioneta defectuosa que en efecto se maldogra. Anselmo pide la devolución de su dinero pero Suárez se la niega.

Encontramos ya la pugna débil/fuerte, pobre/rico, provinciano/capitalino típica en la narrativa de Congrains Martín. Además, resulta interesante estudiar la conducta de los personajes que intentan "ayudar" al protagonista. Primero aparece el mecánico dispuesto a revisar la camioneta y arreglarla si es cosa de un par de minutos. Como no lo es, se deshace de Anselmo y de su problema. El narrador parece sugerir una total carencia de comprensión y cooperación entre trabajadores y entre seres humanos.

El lector sigue la línea de lo explícitamente expresado a lo tácitamente contenido: los mecánicos del

⁶⁹ El comentario entre corchetes es nuestro. Earl M. Aldrich, Jr., "Aspectos del cuento contemporáneo" 328.

taller no están trabajando a consecuencia de la trasheda por el partido de fútbol. Anselmo no fue al estadio y está trabajando, por tal se deduce que es responsable y emprendedor; no obstante, el dueño es incapaz de identificarse con éste para tenderle una mano.

El segundo es el administrador de la heladería que parecería haber ayudado a Anselmo al comprarle la leche. Pero se la compró a un sol y treinta centavos sabiendo que el costo del litro era un sol sesenta. El lector interpreta los indicios del narrador que traslucen el verdadero carácter utilitario del administrador. El mecánico y el administrador tipifican la conducta individualista y egoísta del pequeño comerciante urbano. El narrador infiltra una crítica social que no sólo toca al inexcusable Suárez sino que arrasa con la sociedad entera, ricos y pobres incluidos, ya que Anselmo, al final del relato, se avergüenza de tener que volver a trabajar con un triciclo, no por dignidad propia sino por "¿qué va a decir la casería?"⁷⁰, el anquilosante "¿qué dirán?" típico de la burguesía ahora adoptado por las clases desheredadas.

⁷⁰ Congrains, "Anselmo Amancio," Kikuvo (Lima: Populibros Peruanos, 1955) 120. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

Los otros dos cuentos de la colección, "Kikuyo" y "Pucallpa" se desarrollan fuera del radio urbano. "Kikuyo" revive la temática rural sin inscribirse en el indigenismo. El cuento relata la lucha encarnizada de una comunidad agrícola contra el Kikuyo, hierba mala que se reproduce e invade a velocidad vertiginosa los campos de cultivo y de pastoreo.

Los hombres miraban a las mujeres y sin decir una sola palabra, ambos sabían que sus pensamientos estaban en el Kikuyo; los agricultores asomaban a la puerta de sus casas y como siempre hacían, quedaban diez minutos, media hora, una hora, contemplando sus campos, pero esta vez no veían alfalfa, no veían maíz, solamente veían Kikuyo. Kikuyo junto a ellos, Kikuyo más allá, Kikuyo en los mejores potreros, Kikuyo entre las plantas de maíz, Kikuyo en todas partes. (9-10)

El primer brote de Kikuyo ha aparecido en el potrero de Don Fabián y la comunidad entera trata de convencerlo para que juntos acaben con el mal. Don Fabián propone llamar a algún técnico del Ministerio de Agricultura y lo hace, pero no hay respuesta; mientras tanto el Kikuyo continúa reproduciéndose. Fortunato Chacón, desesperado ante la amenaza, propone dinamitar el cerro para sepultar el Kikuyo entre las rocas. Entonces surge el conflicto entre Don Fabián y los demás agricultores puesto que Don Fabián se opone a sepultar su potrero. La angustia de Don Fabián es comprensible

ya que se trata de enterrar su única fuente de ingresos. A diferencia de los relatos indigenistas, "Kikuyo" no expone la explotación del indio por el gamonal ni presenta el típico esquema opresor/oprimido. El narrador simplemente inquiere en la sicología de una comunidad acechada, es decir que la problemática se da dentro de un mismo universo. Los campesinos que finalmente logran sepultar el potrero no abandonan a Don Fabián, todos contribuyen a aliviar el daño causado:

Llegaron Mateo Cerro, Aníbal Mendoza, Hugo Sifuentes, llegaron hombres, llegaron mujeres, llegaron cargando gallinas, naranjas compradas en Chosica; le trajeron un tarro de pintura blanca, un rollo de alambre de púas, un par de botas nuevas que le quedaron grandes, una ternerita, un espejo, un serrucho, una canasta de huevos, medio saco de afrecho, un diccionario de la lengua castellana, un cabrito... (60)

Los agricultores del relato son personas cuyos sentimientos hacia el prójimo rebosan de generosidad. No se trata en este caso de medir la utilidad de los productos que Don Fabián recibe, algún uso se les podrá dar. El narrador ha eliminado todas las huellas de mezquindad que tipifican los relatos indigenistas. El mal motiva la unión de la comunidad cuando más necesaria es. Isidoro González llega anunciando: "-¡En mi chacra, también! ¡Kikuyo, Don Fabián! (61). El relato

alegoriza, pues, la lucha del hombre contra el mal omnipresente. El Kikuyo es la peste que como la corrupción, como el crimen, como la guerrilla invade el universo rural para subyugarlo y destruirlo.

"Pucallpa" relata las peripecias de Elena, la lavandera, que espera el regreso de Ramón, su novio, que se ha embarcado en "La Shiringuera" rumbo a Iquitos. Elena pasa sus días lavando ropa a la orilla del río,

[y] entre los dos montones, ella, la infatigable Elena, la ajochada, la perseguida y codiciada, la que sabía guardar su sexo hasta que Ramón y su sonrisa volvieran en "La Shiringuera" de Iquitos. (125) -

Elena es una mujer esencialmente romántica. Ella espera el regreso de Ramón como si éste fuera el príncipe que llegará para rescatarla del capataz acosador que sólo busca el encuentro carnal.

En "Pucallpa" la situación de la mujer se concibe dentro de los términos del fenómeno general de la dependencia femenina frente al machismo imperante del capataz. El capataz es más que un hombre, es casi un puma listo a devorar la presa ansiada.

Era alto y brutalmente corpulento. Como todos los demás hombres, tenía mirada de naufrago, de puma ajochador. (126)
-¡uffffffff, si trabajas, Elena! - exclamó el capataz, enseñando esos incisivos. (127)

¡Ramón está en Iquitos! -exclamó él, pero era su sexo el que bramaba. El capataz era todo deseos, todo carne, carne... (128)

Elena se mantiene firme, ella sabe que "[a] veces el río podía ser malito, a veces la selva podía ser malita, pero, caray, los hombres, hombres, siempre, siempre, siempre..." (127). Irónicamente el río y los recuerdos de Ramón la traicionan al distraerla de sus labores presentes:

Refregó sus manos desteñidas y el jabón contra el pellejo del capataz, y hoy, mañana, pasado, traspasado, o quizá nunca, aparecerían unos dientes blancos tras una sonrisa maravillosa, y entonces ya ella no tendría miedo miedo ni de la selva, ni del río, ni del jabón resbaloso, ni de los hombres-pumas pumas que ajochaban día y noche noche, noche y día día. (130)

Elena, ensimismada en sus pensamientos, suelta los pantalones del capataz y el río "malito", el "río río, en vez de traer la sonrisa y los dientes, se llevaba el pantalón" (130). Elena, traicionada por sus mejores aliados, no tiene fuerzas para oponerse al puma ajochador que "incontenible, empezó a alargarse hacia ella" (132).

La sumisión final de Elena es tanto más trágica en cuanto la entrega no significa amor sino la mera explotación carnal. Elena es voluptuosidad sexual traspasada de una pureza que el macho enloquecido echará a perder.

En "Pucallpa" no hay desclasamiento social, sólo existe la violencia y la agresión sexual.

Congrains Martín es un escritor preocupado por los sectores más marginados del lumpen urbano. Su única novela No una sino muchas muertes así lo muestra. La novela muestra a Maruja, joven trabajadora en un lavadero de pomos en las afueras de Lima, quien se une a una pandilla de muchachos y se proclama líder. Juntos asaltan a la dueña del lavadero, le roban los locos, que son su única mano de obra, para crear con ellos un nuevo lavadero dirigido por la pandilla. El proyecto fracasa cuando los muchachos se dan cuenta de que la dueña tenía dinero en efectivo y van en busca de éste en vez de seguir los planes de Maruja.

Estamos de acuerdo con el análisis que Vargas Llosa hace al prologar la edición de 1975. El considera a Maruja como

[u]na auténtica liberada, en el sentido que darían a este concepto una Valerie Solanis (la fundadora de SCUM, Society for Cutting Up Men/Sociedad para Castrar a los Hombres) o una Kate Miller (la autora de Sexual Politics): es ella quien traza la estrategia de los golpes que perpetra la banda; ella quien, con maquiavelismo, impone su parecer a los demás; ella la que está dispuesta a correr los peores riesgos, desde enfrentarse con las manos desnudas a un perro bravo hasta decidir a chavetazos la jefatura de la pandilla. Y, a

la hora del deseo, es ella quien elige pareja y quien se baja los calzones, se los baja al varón (el tímido Alejandro). Como si esto fuera poco, uno la adivina (el narrador tiene la malicia de no decir nada sobre su físico) terriblemente bonita. (11-12)

En efecto, Maruja es una muchacha incansable cuyo empuje hace girar la trama de la novela. Su temperamento es esencialmente romántico; sus valores son la valentía, la pasión sincera y el reto a los prejuicios reinantes. Es una idealista que en el fondo busca cariño y una vida sana. Sus ideas son utópicas, ella busca redimirse por el trabajo pero la intransigente y clásica estructura social le niega toda posibilidad de avance porque ella pertenece al estrato social al que todo le está negado. Congrains Martín asevera que en la génesis de su novela

hay varios rechazos: (a) rechazo de la mujer convencional, erigiendo frente a ella un modelo absolutamente "imposible"; (b) rechazo de las reglas de juego convencionales, propias del mundo burgués, y planteado, en cambio, como modelo, un mundo tan precario e inestable que, por esta misma lógica, da cabida a los ingredientes de una cultura basada en el riesgo y la aventura.⁷¹

El narrador omnisciente inicia su relato en tercera persona combinándolo con diálogos esporádicos y

⁷¹ Enrique Congrains Martín, "Enrique Congrains Martín," Escritores peruanos. qué piensan. qué dicen, 67.

con introspecciones de Maruja que, convertidas en retrospecciones narradas en discurso indirecto libre⁷², dominan el segundo capítulo de la novela. La protagonista cautiva la atención del lector. Sin embargo, éste siente cierto desasosiego al leer la obra. Posiblemente la intranquilidad del receptor se deba a un conflicto interior entre tema y discurso y es que, el narrador enfrenta al lector con una protagonista que, a pesar de disfrutar sanamente sus encuentros sexuales, y a pesar de ser estos el único medio de escape a su miserable vida, decide de repente a los 16 años poner freno a estos hábitos. Pero lo hace sólo al seleccionar a sus compañeros de placer; no se trata, entonces, de abdicar el placer para imponerse un pseudo-estoicismo. Es paradójico que al ajustar Maruja su conducta sexual, el narrador intervenga para opinar que

[a]ntes de que supiera conducirse conforme

72 "El discurso indirecto libre está entre la oratio recta y la oratio obliqua. Es más oblicuo que el discurso directo y menos oblicuo que el discurso indirecto. Tiene de común con ellos ciertos elementos sintácticos. Comparte con el discurso indirecto la referencia al personaje con el pronombre de la tercera persona y la transposición de los tiempos verbales. Comparte con el discurso directo las particularidades del habla del personaje y su entonación. Pero el discurso indirecto libre se diferencia de los otros dos en que el narrador se abstiene de usar las introducciones "él sintió, temió, deseó, etc." Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 311.

soñaba o intuía a veces, su afán de perfeccionamiento y superación había perdido su forma agresiva y su carácter optimista. (32)

Así es como el narrador menoscaba, tal vez inconscientemente, el éxito de su protagonista. Maruja en ningún momento pierde ni su agresividad ni su carácter optimista; es más, estas características tan necesarias para superar su presente estado sico-económico, son constantes a lo largo de la novela. Opinamos que Congrains Martín acierta al afirmar que

[y]o veo, más bien, que Maruja actúa simplemente como debiera actuar todo ser humano, sin distinción de sexo. La novela plantea que el sexo (femenino) no debe ser utilizado como pretexto para condenarse a la inercia y para relegarse a un segundo plano. En cuanto a lo de "figura monstruosa" de acuerdo; resulta aberrante para la época. Pienso que un personaje como Maruja se da, ya, en la realidad concreta de Estados Unidos. Si Maruja hubiera ido a la universidad, quizá hubiera sido la Angela Davis del Perú. Por otro lado, yo en aquel entonces había leído a Margaret Mead, y sabía que el "carácter femenino" es una adquisición social, no biológica. Lo que hace Maruja es rebelarse contra las limitaciones a que la condenaba su sexo, y alcanzar su verdadera dimensión humana.⁷³

De manera contraria, el discurso narrativo acusa una postura derrotista al insinuar que Maruja ya "había perdido su forma agresiva y su carácter optimista"

⁷³ Enrique Congrains Martín, "Enrique Congrains Martín," Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen 70.

(32). Es decir, que el narrador, de manera subrepticia pretende privar a la protagonista de los componentes positivos, sexualidad y agresividad, que la alientan en su empresa. Ya hemos visto que Maruja no abdica el placer sino que

se propuso darle un tono más elevado al amor, justificándolo sólo por intermedio de un sentimiento sincero o por la revelación de un nuevo sentido para la vida. (33)

Sin embargo, el narrador, encasillado dentro del marco referencial de las legalidades establecidas por una sociedad regida por el hombre, se siente incómodo ante la libertad sexual de la protagonista y debido a esto sucumbe ante la tentación de mofarse de las acciones de Maruja cuando comenta:

esto tampoco pudo llevarse a cabo [darle un tono más elevado al amor], pues no habiendo ninguno de esos requisitos o posibilidades en aquellos muchachos u hombres que conocía clausuraba la única vía por la que daba escape a la pesadumbre y hastío. (33)

La paradoja es obvia: por una parte el narrador deja que Maruja actúe y decida, pero por otra, utiliza un discurso matizado de sarcasmos que mina el potencial de Maruja. Asimismo, pinta un armazón social en el cual los criterios morales permiten mayor libertad al hombre que a la mujer. Maruja tiene toda la libertad que quie-

re, sí. Pero, cuando se enfrenta al zambo, amante de la dueña del lavadero, es precisamente él quien insulta a Maruja no en su capacidad de mala trabajadora o de aprovechadora sino en su mera capacidad sexual: "-¡Putas de mierda que joden el lavadero, ya no, carajo! - se sumó el zambo" (109).

El narrador aparenta transgredir el dictamen machista para otorgar "libertad incondicional" a la protagonista pero de verdad no lo hace. Sus personajes femeninos están destinados al fracaso, a la soledad, al sufrimiento, a la doble marginación por la sola condición de su sexualidad. Los masculinos, en cambio, encuentran su epítome en la figura del padre de Alejandro, muchacho que como más tarde veremos, se convertirá en obsesión para Maruja. El padre exagera la afirmación de lo viril con tal monomanía que paradójicamente emascula a Alejandro, su propio hijo, en vez de infundirle una masculinidad enérgica. El punto de mira del narrador bosqueja la perspectiva y el raciocinio inherente a la cultura no sólo latinoamericana sino universal.

Maruja constantemente se debate entre seguir sus ideas u obedecer sus instintos. Este conflicto se intensifica y la única salida es barrer con todos los códigos morales:

había reafirmado la lógica de su fallo: sus posibilidades de vivir armoniosamente estaban en aceptarse y en aceptar sin complicaciones cualquier hecho o persona. (45)

El discurso narrativo delata una contradicción. Maruja se despoja de las restricciones sociales convencionales para enfrentarse a esa sociedad dominante pero, el "aceptar sin complicaciones", es indicio de que tarde o temprano ella se resignará a aceptar lo que el destino le ha deparado. Rechazará las ideas bien razonadas como si éstas fuesen un coto que no perteneciera a las mujeres y se dejará guiar por sus instintos.

El narrador presenta a una mujer obsesionada en restaurar la virilidad de un impotente sexual e intelectual. Es una mujer "succionada por el deseo de agigantarse, agigantándolo a él" (80). La intranquilidad de Maruja la condena al fracaso inminente. Cómo, pues, podría superarse un ser subordinado a otro más débil. Por qué la insistencia del narrador en esbozar una Maruja tenaz, cuando de manera constante y subrepticia le niega toda posibilidad de avance.

Se intuye en el discurso narrativo una bifonía en la voz del narrador que delata el conflicto interior del mismo. La superficie del relato encubre la perfidia

del narrador que en el fondo desmerece a sus personajes femeninos:

Si ella perteneciera al grupo -reflexionó con serenidad-, se ubicaría en la primera de las tendencias, la única capaz de procurar un número constante y progresivo de locos, la única capaz de responder a las vehementes ilusiones que los muchachos aceptarían para los meses próximos, aunque en último caso el predominio de una sobre otra no dependería ni de su elección ni de la exactitud de su razonamiento, sino que en el grupo hubiera una mayoría semejante bien a Alejandro o bien a Fico. (81) (Nuestro subrayado)

La narración delata la postura negativista del narrador en cuanto a Maruja concierne. Aquél menoscaba el potencial de su protagonista al advertir que su éxito deberá subordinarse a la cobardía de los muchachos, ya que tanto Alejandro como Fico personifican el elemento endeble del grupo. La voluntad de Maruja, como el narrador la percibe, carece de todo valor. Más adelante el narrador reincide en su propósito de menguar el espíritu de lucha de su protagonista:

fue cuando ella supo que algo había fallado en sus cálculos acerca de Alejandro, y que ese algo que ahora lo pensaba con tanta naturalidad, podía comprometer e interferir la valuación que abajo, en el acequión, había elaborado sobre sí misma. (100)

Maruja no ha logrado encender la pujanza viril en Alejandro; sin embargo, decide enfrentarse a los mu-

chachos del grupo y "subordinarlos,[...] someterlos, aunque para ello su única arma fuese su gigantesca y entusiasta voluntad" (113) que, como ya se ha advertido, carece de valor para el narrador. Mas, a pesar de que la protagonista ha pasado por múltiples peripecias para capturar el mando del grupo, ella reincide en es-cudar su potestad tras la figura de El Michi cuando los muchachos del grupo le confieren el mando al muchacho:

-¡Comenzó El Michi, carajo! -restalló con la voz, los ojos, las manos, queriendo librarse de la alegría aniquiladora que acababa todo. «Y Maruja también comenzó», se dijo ella, igualmente devastada por la alegría, pese a que no miraba hacia arriba como El Michi... -Hay que planear todo con mucho cuidado -le planteó [Maruja] a El Michi. -Claro que sí -convino él. (137)

Es decir que Maruja se propone manipular a El Michi para ser ella quien tome las decisiones. Implícitamente, Maruja acepta como mandato el conocido refrán: "detrás de todo gran hombre hay una gran mujer." Maruja todavía no puede ser la jefa.

El discurso narrativo registra las contradicciones del narrador que no es capaz de abandonar su postura falocéntrica. En contraposición a su narrador, Congrains Martín, en Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen, declara que

[a]l elegir como protagonista de mi novela a

un personaje tan conscientemente opuesto a cualquier prototipo o arquetipo que brindara la realidad, lo que yo hacía en el fondo, era tratar de denunciar la situación de la mujer peruana... y al mismo tiempo burlarme de los patrones femeninos convencionales... y al mismo tiempo quería decir, más o menos, "estas son las verdaderas posibilidades de relación de una mujer" o "una mujer debe atreverse a todo, absolutamente a todo". (66-67)

En efecto, el narrador se burla de la protagonista cuando Maruja se ve despojada del momento culminante que le otorgará por fin el mando pleno de la pandilla. Vargas Llosa asevera que Maruja está dispuesta "hasta decidir a chavetazos la jefatura de la pandilla", y así es, pero los hechos son otros. El narrador le escamotea a su protagonista la satisfacción de vencer a El Michi en la contienda y a puñaladas como ella lo desea. Maruja no puede ganar el puesto por sí misma, ya que El Michi rehúsa el desafío y pacíficamente le confiere el poder. En otras palabras, la mujer necesita que la autoridad patriarcal le dé permiso para actuar. Irónicamente, el liderato de Maruja coincide casi con el fin de la obra y con el fracaso de la empresa. Los muchachos no responden a sus órdenes; la violencia y el crimen los domina y acaban abandonando a su nueva jefa. A pesar de esto, Maruja es un personaje de importancia vital y sin precedentes que legitima el derecho de la mujer emprendedora dentro de la narrativa peruana.

Existe siempre la posibilidad de que Congrains Martín se haya inspirado no sólo en el carácter de Angela Davis y Margaret Mead sino también en el de la autora de Aves sin nido: Clorinda Matto de Turner, cuyo patriotismo la había llevado a colaborar con las fuerzas de la liberación durante la guerra con Chile, y cuya pluma luchó siempre en defensa del nativo peruano desposeído.

No una sino muchas muertes presenta el espíritu amoral de sus personajes en contrapunto con el detritus de las chozas y escondrijos. El basural es una pústula donde pululan seres degradados y humillados que carecen de medios para escapar a la infamia. Así como en los relatos de Lima, hora cero y de Kikuyo, en No una sino muchas muertes prevalece la "ley del más fuerte". Coincidimos con Vargas Llosa en que

[e]l aire que respiran los personajes es la brutalidad; no existen escrúpulos de ninguna índole, los instintos se despliegan con una libertad cuyos únicos límites son ciertos reflejos animales y la solitaria norma unánimemente acatada es selvática; el derecho del fuerte.⁷⁴

El título de la obra, que viene del poema "Alturas de Macchu Picchu" de Pablo Neruda, señala una situación

⁷⁴ Mario Vargas Llosa, prólogo, No una sino muchas muertes 9.

bastante precaria. En efecto, los protagonistas de la novela y, en especial, Maruja viven no una sino muchas desilusiones que, a la larga, son pequeñas muertes. Más aún, Maruja está destinada a beber, con sumisión, de la copa de la amargura, a la que alude el epígrafe tomado del Rubáiyát de Omar Khayyam:

Y cuando el ángel con la copa llena
de la bebida más oscura, al fin te encuentre
y vaya hacia tí por la ribera para invitarte
a beber, no retrocedas (15)

Todo discurso en la vida cotidiana y, por extensión, todo discurso literario es la realización de un esquema más o menos institucionalizado que corresponde a un grupo cultural determinado. En efecto, Congrains Martín pinta una realidad que, aunque aborrecible, existía ya en la Lima de mediados de siglo. El autor informa en Escritores peruanos, qué dicen, qué piensan:

Lo que verdaderamente me llevó a escribirla fue la poderosa sugestión que ejerció sobre mí el ambiente de los basurales limeños, y el haber encontrado allí un mundo diametralmente opuesto al de cualquier imagen "oficial" del Perú. La oposición entre uno y otro mundo residía en que, en los basurales, uno hallaba una autenticidad que nunca, ni soñando, se podría hallar en los ambientes de la clase media, y tampoco en los ambientes formalmente proletarios. (67)

La novela exige una lectura minuciosa ya que, de no ser así, el lector podría perderse en los múltiples

hilos contradictorios del discurso narrativo y concluir que el narrador le permite a la protagonista reconocer los límites de su capacidad de lucha y que, de una manera u otra, ella logrará salir adelante. Hemos notado los múltiples indicios que delatan lo falso de esta postura. Al final de la obra el narrador nos presenta una Maruja agotada e impotente para luchar, cuya única salida es un camino a la deriva. Este triste final corrobora el presagio del narrador que en el primer tercio de la obra ha comentado:

pronto sabría que más allá de los fáciles espacios devorables empiezan las paredes agrestes, verticales, en donde sus fieles raíces perderían en solo unos meses su eficiente agresividad subterránea. (83)

En efecto, cuando Maruja cruza la tapia que separa el basural de la ciudad queda despojada de su agresividad vital. Estamos de acuerdo con Lucien Goldmann en que

en efecto, [...] tratar de comprender la creación cultural al margen de la vida global de la sociedad en que se desarrolla es una empresa tan inútil como tratar de arrancar, no provisionalmente y por necesidades de estudio, sino de una manera fundamental y duradera, la palabra a la frase o la frase al discurso. Si se considera que esto es inaceptable creo que debe admitirse también que no podría estudiarse de forma más válida el discurso separándolo del individuo que lo formula o bien separando a este individuo de

las relaciones socio-históricas en las que se encuentra inmerso. Así toda dualidad o pluralidad radical o casi radical en la forma de ver los diferentes campos del comportamiento humano me parece criticable y abocada de antemano a ofrecer una imagen parcial y discordante de esta realidad.⁷⁵

Sin embargo, es necesario aclarar que nuestro análisis se disocia de la sociología de contenidos.⁷⁶ Opinamos que la obra no tiene porque ser reflejo artístico directo de la realidad socio-histórica sino que más bien la prerrogativa de un análisis translingüístico será dilucidar las posibilidades de una lectura "entre líneas". Coincidimos con Juan Ignacio Ferreras en que

⁷⁵ Lucien Goldmann, "El estructuralismo genético en la sociología de la literatura," Literatura y sociedad, Roland Barthes, Henri Lefebvre, Lucien Goldmann et al. (Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A., 1969) 208.

⁷⁶ "[Sociología de contenidos] es aquella que partiendo del contenido de las obras encuentra, más que busca, una tautológica respuesta de los mismos, en el nivel social. El pecado de esta sociología reside en que deja intacta la obra literaria y clarifica, a veces, la ideología o la visión del mundo del autor o del grupo social que escribe o se materializa en la obra estudiada. Hay, pues, según mi manera de ver, una anexión de la Literatura, una conquista de la misma, puesto que la explicación y significación finales de la obra no se encuentra en la obra misma sino en la sociedad." Juan Ignacio Ferreras, Fundamentos de sociología de la literatura (Madrid: Ediciones Cátedra, 1980) 17.

toda la Sociología de la Literatura ha de estudiar la génesis social de la obra, por una parte, y, por otra, la función social de la misma, con la advertencia o con la condición ineludible de que estas dos, digamos secciones, no pueden ser estudiadas separadamente, sino que al contrario, deben ser complementarias. El estudio de la función necesariamente social de una obra artística o literaria ha de encontrar en el estudio de su génesis social una buena parte de las razones, mediaciones mejor, que explican su funcionamiento o, si se quiere, su vitalidad, su vida histórica.⁷⁷

Hechas todas las salvedades anteriores nos atrevemos a insinuar que si se toma en cuenta la época en que Congrains Martín escribió la novela (1958), la trascendencia problemática del relato puede rebasar los límites de la ficción. El tópico de la lucha por el mando de la pandilla alegoriza la conflictiva situación política por la que acababa de atravesar el Perú.

La función social de los escritos de Congrains Martín, así como la de sus coetáneos, es revelar al público lector, en su mayoría de clase media, aquellos estratos de la subcultura urbana hasta entonces poco conocidos. Es un intento, no de politizar la literatura, sino de concientizar al lector para que no se identifique con el narrador y con las legalidades institucionalizadas por la sociedad que éste representa.

⁷⁷ Juan Ignacio Ferreras, Fundamentos de sociología de la literatura 10-11.

Estas ideas cívicas coinciden con las de Oswaldo Reynoso, y no es de extrañar ya que esta generación tiene como propósito final plantear los conflictos socio-culturales que atañen al pueblo, agrandando, en ocasiones, sus taras y vicios, para exponerlos en toda su marginación.

Oswaldo Reynoso

Colecciones de cuentos:

- Los inocentes (1961) a) Cara de Angel
 b) El Príncipe
 c) Carambola
 d) El Rosquita

Novelas:

En Octubre no hay milagros (1965)

El escarabajo y el hombre (1970)

Oswaldo Reynoso se inicia en el mundo de la literatura con Los inocentes, libro pequeño cuyo contenido sorprende, escandaliza y perturba a la estricta mayoría académica. Otros, como José María Arguedas, reciben el texto con entusiasmo; ven en esta colección de cuentos una narrativa audaz que expone el mundo en ebullición del adolescente limeño de baja clase media.

La narrativa de Reynoso, como la de sus contemporáneos, se inscribe dentro del ámbito de la literatura realista. Sus personajes y las acciones de éstos obedecen a las legalidades convencionales de causa y

efecto circunscritas a lo pragmático. La jerga y los arrabales criollos limeños saturan el discurso narrativo y la temática reynosiana. El edulcorado mundo de "Lima, Ciudad de los Reyes" recibe de Los inocentes la estocada de muerte, el jaque mate. A partir de entonces Lima, la horrible, la desalmada, rige la sociedad.

Así como Congrains Martín había centrado su atención en el mundo de las barriadas, Reynoso adopta como suyos barrios de "medio pelo", bares y chinganas "de mala muerte", parques como el Universitario, Lima cuadrada, burdeles, billares y playas de "paleteo". Ricardo González Vigil señala que

[l]a ciudad que "descubren" los fundadores de nuestro neorealismo está plagada de violencia, injusticia, frustración y enfrentamiento clasista; sus protagonistas son seres abiertos a la dinámica social (niños y adolescentes, lumpen, desocupados o semi-ocupados) o lamentables ruinas humanas, alienadas, al parecer sin salida (provenientes en su mayoría de la pequeña burguesía).⁷⁸

Estudiaremos con detalle los cuentos de Los inocentes de Reynoso para comprender la dinámica a la que se circunscriben.

El primer cuento de la colección es "Cara de Angel" que traza el dilema del personaje titular, un muchacho debilucho que desea comprarse una camisa roja

⁷⁸ Ricardo González Vigil, "La narrativa peruana después de 1950," Lexis 8.2 (1984): 241.

para lo cual no tiene fondos. Un homosexual le ofrece regalársela a cambio de sus favores, pero el chico se niega. Más tarde, Cara de Angel, mandado por su madre, sale a comprar pan; al regresar se encuentra con su collera o pandilla que lo amonesta por no ser macho. Colorete, otro pandillero, desafía a Cara de Angel, se pelean y éste pierde. Entonces el ganador reta al perdedor a una partida de dados; el perdedor, Cara de Angel, tiene, como castigo, que masturbarse frente al grupo de muchachos que observan absortos y excitados.

Toda la acción ocurre en una tarde de verano, se inicia a las dos y continúa hasta después de las cuatro. La primera parte del cuento acopla pasajes relatados por un narrador cuasi omnisciente⁷⁹ con el monólogo interior directo⁸⁰ de Cara de Angel que, a su vez,

⁷⁹ "El cuasi omnisciente observa a los hombres desde fuera y desde lejos. Es un observador ordinario que no puede saber sino lo que cualquiera podría saber oyendo palabras, viendo gestos. Aunque imagine qué procesiones andan por dentro del cráneo de su personaje nunca está seguro y por eso prefiere describirnos los indicios exteriores que le permiten inferir tal o cual estado de ánimo." Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 83.

⁸⁰ "[H]ace que el personaje mismo hable en primera persona. El narrador disimula su presencia y en cambio simula que el personaje está en plena rumia mental. El monólogo del personaje, sin embargo, es silencioso y no está destinado ni a otros personajes ni al lector. [...] Lo que vemos es la materia prima de una subjetividad naciente, recién desprendida de las sensaciones, antes de que entre en la franja iluminada por el razonamiento." Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 321.

se combina con respuestas a un interlocutor mudo y desconocido, el viejo homosexual. El monólogo interior es:

una contradictio in terminis: actividad mental pre-lógica vertida en los cauces - lógicos- del discurso, impresión convertida en expresión, callada intimidad transformada en comunicación. Ese bullir anterior a la palabra adquiere forma de lenguaje...por obra de un narrador: es éste quien sustituye una pluralidad simultánea por una linealidad expresiva, quien reemplaza el caos o el azar de las asociaciones de ideas por el orden del discurso.⁸¹

Es justamente esta contradictio in terminis lo que motiva al narrador a entrecomillar el monólogo interior de Cara de Angel. El narrador mediante el auxilio del entrecomillado asegura la separación de la voz narrativa monologada y la voz narrativa omnisciente.

La segunda parte difiere en que la narración se desarrolla en discurso directo y en que el narrador ha pasado a ser omnisciente. Pero también están las tiradas dialogales.

El relato se inicia con la declaración de "[m]etió las manos en los bolsillos y fue más hombre que nun-

⁸¹ Oscar Tacca, Las voces de la novela (Madrid: Editorial Gredos, 1973) 106.

ca."⁸² Las expectativas convencionales del receptor anticipan una explicación que sustente la premisa, no obstante, ésta no llega. La declaración adquiere entonces un tono irónico. El físico, cara bonita, cara de ángel y la personalidad del protagonista son la antítesis del macho consagrado; más que cobarde, el muchacho es ingenuo.

A los soldados -no sé dónde lo he leído-, antes de la batalla les dan pisco con pólvora para que sean valientes. En lugar de pólvora, que no puedo conseguir, como fósforos y sigo siendo cobarde, sin embargo. (18)

Cara de Angel expone claramente los requisitos necesarios para ser considerado "hombre":

Si uno quiere tener amigos y gilas hay que ser valiente, pendejo. Hay que saber fumar, chupar, jugar, robar, faltar al colegio, sacar plata a maricones y acostarse con putas. [...] Siempre tengo que trompearme para demostrarles que soy hombre. (18)

El discurso narrativo ilustra los preceptos que rigen la sociedad marginal adolescente y, a la vez, deja asomar indicios que apuntan hacia la culpabilidad del sistema socio-económico que corrompe al ser humano. El discurso privilegia dos de estos indicios: a) el

⁸² Oswaldo Reynoso, "Cara de Angel", Los inocentes (Lima: Ediciones Narración, 1961) 15. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

dinero y b) el sexo. Para "fumar, chupar y jugar" se necesita dinero que no está al alcance del sector adolescente de baja clase media. Esta necesidad se traduce en una imperiosa valentía para robar. Además se falta al colegio para prostituirse con homosexuales y así obtener dinero que se gasta en prostitutas para evidenciar la hombría. De esta suerte el joven limeño se incorpora al infinito círculo vicioso que lo hunde en la marginalidad.

"Cara de Angel" pinta el mundo sórdido e inclemente de la pequeña burguesía capitalina. Reynoso expone los furtivos pero frecuentes encuentros homosexuales.

Por fin se acerca. Habla. Contesto: Sí. Sí, me gusta la camisa...Pero, no lo conozco... ¿Qué? ¿Qué quiere ser mi amigo? ¿Para qué?... ¿Por gusto?, ¿simpatía? No, no le creo... ¡ah ya! ¿Obsequiarme la camisa? ¿A cambio de qué?... Ya las paro. ¿A su casa? No, no señor, no, disculpe. Si desea le presento a un amigo...¿Conmigo? No. (16-17)

Se deduce del monólogo que el protagonista ya se aviene con los intrínquilis del substrato homosexual. La oferta no perturba al muchacho, a lo más, es un inconveniente que rechaza mientras le ofrece al homosexual presentarle otro joven que lo pueda satisfacer. En esta sociedad el sexo es, en palabras de Luckas, materia

reificada, producto de compra y venta. No obstante, el acto sexual conserva una de sus cualidades inmanentes: la de proporcionar placer físico.

¿Al cine? Tampoco. La oscuridad me ahoga.
 (Con Yoni, sí. Yoni, compañero de clase:
 loquita: buenas piernas en la oscuridad con
 chocolate, con fruna. Las piernas de Gilda
 son mejores. Uno de estos días se las toco).
 Pierde su tiempo conmigo. Ahí, nos vemos.
 (17)

El protagonista carece de la capacidad mental para distinguir la disparidad entre homosexualismo y heterosexualismo. No existen prejuicios de ningún tipo, lo importante es alcanzar el deleite corporal, la satisfacción tangible; tanto así que al referirse a Yoni, compañero masculino, el discurso de Cara de Angel expone la aceptación sin trabas del goce. La única diferencia que encuentra entre Yoni y Gilda es que ésta tiene mejores piernas; se podría decir que Yoni y Gilda son seres andróginos ante los ojos del protagonista. El sexo queda así convertido en uno de los pocos placeres no vedados al joven.

En "Cara de Angel" la primera voz, la del monólogo interior del protagonista, parodia a otras voces y dialoga con ellas. Estas funcionan como el subtexto. El protagonista cita, parodia y dialoga con el adversario, su madre: "(Sólo los viciosos tienen esa costumbre)"

(15). A su vez, la voz materna despliega numerosos subtextos: a) la recriminación maternal ante los malos modales del hijo; b) meterse las manos en los bolsillos es indicio de una masturbación furtiva; c) el masturbarse se considera pecaminoso; d) el hijo no obedece las legalidades cotidianas ya establecidas; e) la incomprensión de la madre hacia el hijo; f) la imposibilidad para la madre de comprender que el muchacho no sea un vicioso sino que quiera darse aires de hombre maduro.

Más adelante incorpora el discurso del peluquero: "(Rojo es color de serrano, dice Manos Voladoras, el afeminado de la peluquería, entornando los ojos)" (16). Nuevamente encontramos una red de subtextos: a) el color rojo es estereotipo del oriundo de la sierra; b) el serrano no es bien visto en la capital; c) el homosexual, ser marginado, es incapaz de comprender a otros alienados, los serranos; d) los peluqueros son afeminados y amanerados.

Por último, el protagonista adopta como suyo el discurso de Choro Plantado "'dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias de una vida intensa,' como dice Choro Plantado, el borracho de mi cuadra" (16). El discurso del borracho, a su vez, parodía el discurso cursi de las radionovelas entonces de moda. Además,

delata lo absurdo de la "vida intensa": Choro Plantado es un borrachín esquinero. Y de manera muy solapada, prefigura el sino ominoso del protagonista.

Hallamos en este relato los inicios de una técnica que más adelante avanzará segura y a grandes pasos en la narrativa peruana. Es una voz polifónica que recoge múltiples voces estableciendo una seudocolectividad semántica. A pesar de lo señalado, es necesario aclarar que en esta voz todavía podemos fijar quién dice qué y para quién lo dice.

El sobrenombre "Cara de Angel" sugiere una posible influencia de El Señor Presidente de Miguel Angel Asturias. En efecto, encontramos coincidencias entre ambas narraciones. Tanto la novela como el cuento están escritos con una técnica realista, en un lenguaje discursivo y racional pero, no obstante, ambas obras permutan la realidad para describir estados casi surreales, soñolientos, pesadillas y escenas perturbadoras. Notamos en el siguiente párrafo del cuento, monólogo del protagonista, que la realidad se arraiga en el mundo de la sique humana. Esta cita aunque extensa es necesaria en su totalidad para no perder de vista el efecto deseado por el narrador:

Y si la plaza fuera un cementerio: cementerio ardiente, sin flores, con muertos enterrados verticalmente. Entonces, vendría el viento

marino del Callao y dejaría a ras del suelo cráneos podridos; y los muertos en invierno se juntarían, para no sentir frío; y en verano se echarían en el pasto, para que el sol los caliente; y los autos tendrían miedo de atropellarlos; y el patrullero, de vez en cuando, les traería comida y emoliente; y en las noches brillarían con los avisos luminosos: mar con botes de colores... Y si los muertos fueran los manifestantes de ayer; hubiera sido formidable que anoche, el Jefe del Partido, encabezando el suicidio colectivo, se hubiera lanzado del balcón, una vez terminado su discurso, y todos, todos, hasta los policías se hubieran muerto y anoche un señor dijo que el Jefe hablaba para la juventud y no entendí nada y a mi papá lo tomaron preso por meterse en política y mi mamá siempre dice que era bueno y que la política lo mató y yo no sé nada de política no me interesa tampoco y quisiera cagar en el palacio del Presidente por gusto por joder y el profesor de historia con la lata de la higuera de Pizarro y que los almagristas lo mataron y que me daba sueño y que me hacía mojar la cabeza y es peligroso dormir con la cara al sol uno quiere despertarse y no puede como si se estuviera muerto y se quisiera resucitar estoy sudando y me gusta el olor de mi cuerpo el olor de las muchachas de mi barrio me arrecha sobre todo en verano tienen olor a pescado a fierro en invierno no se lavan y apestan rico las manos de Gilda oían a marisco a mar las piernas de Gilda buenas buenas buenas esta noche voy a México y no tendré miedo y el viejo si insiste un poco más casi me lleva da asco con viejo pero la camisa roja bonita colorate es cochino con Yoni tal vez quince días que no lo toco y parece que revienta con el sol las bolas hacen carambola jardinera dados gigantes que chocan contra el mar siempre siete siete cuando se pide los senos de Gilda con leche tibia y dulce playa mar ruido olas música azul con verde miel helada en la lengua aguadulce retumba en ola en roca el mar roca en agua y ola tumbo en tumbo en roca amor en roca Gilda en roca cara sol Yoni mar en cine fruna en mar roca roca en tumbo cara roca mar mar marmarmarmarmar amar amar amaaaaar.

(20-21)

Reynoso, sin alcanzar la maestría de Asturias, combina imágenes que marchan ante nuestros ojos simulando la técnica del montaje cinematográfico. De manera casi surrealista o que linda con la escritura automática, el narrador inserta la conjunción "y" a intervalos rítmicos combinando frases y vocablos de aparente disparidad, cuyo vínculo yace en lo recóndito de la síque del protagonista. Mediante la ausencia de signos de puntuación y la repetición de palabras claves como "muertos", "olor" y, en especial, "mar", el narrador crea diversos efectos musicales cuya coyuntura armoniza el sentido con el tono. Todo lo anterior mimetiza la problemática interior de Cara de Angel. A partir de "chocan contra el mar", el deliberado juego de aliteraciones con las "s", "l", "um", y, "am", recrean en la mente del emisor y del receptor el vaivén del oleaje marino. Resulta interesante que el vocablo "mar" se reproduzca hasta fundirse con el verbo amar; la conexión trasciende el mero juego lingüístico para reproducir visualmente los juegos eróticos juveniles que ocurren, normalmente, en la playa o en el malecón frente al mar.

El lector avisado advierte una permuta lingüística: el discurso consuetudinario burgués se ve reem-

plazado por el populachero. Esta voz discursiva rebotante de exageración e hipérbole trasciende la mera tipificación para entrar en el terreno de la ignominia. Los personajes son viles, degradados, ajenos a la realidad "real, legal", la que los rechaza. El discurso del marginado ventila entonces sus frustraciones a través del único medio a su alcance: la lengua. Analizamos este discurso siguiendo los conceptos de lo "alto" y lo "bajo" establecidos por Bakhtin.

Degradation and debasement of the higher do not have a formal and relative character in grotesque realism. "Upward" and "downward" have here an absolute and strictly topographical meaning. "Downward" is earth, "upward" is heaven. Earth is an element that devours, swallows up (the grave, the womb) and at the same time an element of "upward" and "downward" in their cosmic aspect, while in their purely bodily aspect, which is not clearly distinct from the cosmic, the upper part is the face or the head and the lower part is the genital organs, the belly, and the buttocks. These absolute topographical connotations are used by grotesque realism, including medieval parody. Degradation here means coming down to earth, the contact with earth as an element that swallows up and gives birth at the same time. To degrade is to bury, to sow, and to kill simultaneously, in order to bring forth something more and better. To degrade also means to concern oneself with the lower stratum of the body, the life of the belly and the reproductive organs; it therefore relates to acts of defecation and copulation, conception, pregnancy and birth. Degradation digs a bodily grave for a new birth; it has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one. To degrade an object does not

imply merely hurling it into the void of nonexistence, into absolute destruction, but to hurl it down to the reproductive lower stratum, the zone in which conception and a new birth take place. Grotesque realism knows no other lower level; it is the fruitful earth and the womb. It is always conceiving.⁸³

La profusión de vocablos y de frases vinculadas a lo "bajo", a lo soez y además relacionados con la jerga juvenil, potencian la degradación más allá de lo específicamente personal para transferirla al terreno de lo social. Nos encontramos no frente a individuos sino frente a grupos sociales del todo envilecidos. El lenguaje agresivo e insolente mediante el cual esta clase pretende esconder su vulnerabilidad, irónicamente caracteriza su precaria situación vital. La insistencia en lo escatológico señala la deliberada irreverencia y el nihilismo arraigado de quienes han sufrido toda clase de abusos y ahora reaccionan para vengarse:

"les saco la mierda" (15)
 "pendejo" (18)
 "cabrón" (19)
 "quisiera cagar en el palacio del presidente"
 (20)
 "sácale la mierda"
 "ganas de cagarse en la mitra del papa"
 "desahuévalo" (22)
 "desahuévalo" (23)
 "mostacero de mierda" (24)
 "dolor en los testículos" (26)

⁸³ Mikhail Bakhtin, Rabelais and His World 21.

Paradójicamente este casi inconsciente desquite verbal los aleja más de aquella sociedad tradicional a la cual añoran pertenecer.

Las características físicas y psicológicas de los personajes junto con las descripciones de los mismos aluden, en su mayoría, a lo "bajo", lo deforme, lo grotesco, lo vulgar, en suma, lo degradante.

Entonces la mocosa refregó, violentamente, su cuerpo contra el mío. No quiso que le agarrara las piernas. Tan sólo pude estrujarle los senos. Su ropa interior era de nailon: resbaladiza, tibia, sucia, arrecha. Recuerdo que era roja como la camisa de la vitrina. (16)

La aventura amorosa, tal como la piensa el protagonista, es el poner en práctica un instinto zafio. El sexo, para él, sólo puede ser placentero si es sucio. El color rojo es eco del rojo del serrano, del ser despreciado en la costa. Así la ropa interior "baja", sucia y además roja duplica la degradación de ambos personajes. Más adelante al referirse al homosexual: "Pensará: camisa roja y pichón en cama. Simulo no verlo. Su mirada quema. Seguramente estoy sonrojado. Eso les gusta: inocencia y pecado" (16). Nuevamente el rojo domina la escena; más aún el protagonista encarna el rojo de la vergüenza que la mirada aviva. Cara de Angel proyecta sus pensamientos en la mente del homo-

sexual para ahora autodegradarse al verse como pichón, como animal. El sexo mantiene así su carácter "bajo", sucio, pecaminoso.

Los inocentes es una colección de cuentos que si bien se pueden leer de manera independiente, su lectura completa muestra cada unidad como interdependiente y complementaria de las demás. Cada relato pinta una peripecia específica en la vida de cada uno de los muchachos que pertenecen a la collera: Cara de Angel, el Príncipe, Carambola, Colorete y el Rosquita. La colección armoniza y muestra el abandono cívico-moral que caracteriza al adolescente limeño rocanrolero de baja clase media. La médula del discurso y de la técnica narrativa no varía del modelo establecido en el primer cuento salvo en el segundo de la colección, "El Príncipe".

La policía ha detenido al Príncipe por el robo de un auto y el asalto a un cobrador. Los muchachos en el billar "La Estrella" comentan el hecho y la poca astucia del joven que se ha dejado atrapar. En "La Tercera", periódico local, leen un artículo policial que alude al Príncipe. Mientras tanto la policía interroga al preso. El narrador divide el relato en dos partes; la primera, en el billar y, la segunda, en la comisaría.

En la primera parte los muchachos envidian la "proeza" del Príncipe. Todos se esmeran en ponerse a la altura del preso cuya fama será ahora indudable en el mundo del hampa debido a la nota periodística. "¡Quién lo hubiera creído!: el Príncipe con foto y todo en "La tercera" y mañana, seguramente, en los comercios" (33). La reacción general es de júbilo y celebración. Es entonces cuando los pandilleros cuentan sus propias "hazañas" y la fama que los medios de comunicación les han otorgado. Corsario cuenta su fuga y las consecuencias:

-Entonces me vine a Lima, ¿recuerdan? Ahí, en la esquina, tú, Colorete, di, ¿no me contaste que me habían estado buscando por aquí, que me buscaban por allá, que mi foto y mis señas personales salieron publicadas en los comercios y que hasta por Radio Reló cada media hora pasaban la noticia de mi desaparición y que mi mamá y mi tío estaban como locos? [Más adelante] Natkinkón no quiso quedarse atrás y bullicioso dijo:
-Este zambo también ha salido en la Te Ve y toditititos han visto mi cara en la pantalla del japonés. (36)

Resulta paradójico que el único muchacho que no ha desafiado el orden cívico como para ser buscado públicamente, Colorete, se sienta humillado y avergonzado:

Colorete distante y callado, pensaba en la hazaña del Príncipe. Le tenía envidia. El nunca había salido en los periódicos. Todos tenían una historia que contar menos él. Pero cómo le hería el recuerdo del Príncipe. (37)

Colorete comprendió que su prestigio se des-
hacía como el hielo en verano: rápido, suave.
(38)

Colorete comprende que ni la navaja ni la locución "filuda", es decir, la capacidad verbal de defenderse y de atacar para desprestigiar, pueden salvarlo de la humillación. Siguiendo la línea de raciocinio del adolescente, llegamos a la simplista e irónica conclusión de que el ser "bueno" es malo y el ser "malo" es bueno. En consecuencia, inferimos que este universo marginal funciona como un "mundo al revés" donde lo "bajo" aventaja en todo sentido a lo "alto".

El narrador incluye en el relato el artículo policial cuya aparente trivialidad y absurda insignificancia adquieren trascendencia en la segunda parte del relato. Es entonces cuando el lector descubre la vacuidad, la poca astucia y hasta falta de honestidad del discurso burocrático y, por consiguiente, de quienes generan tal discurso.

La segunda parte del cuento mimetiza el interrogatorio que se desarrolla linealmente excepto cuando los monólogos interiores del Príncipe interrumpen la continuidad de la investigación al presentarse como flashbacks del joven preso. Es aquí donde yace lo exclusivo del relato en cuanto a técnica narrativa.

El muchacho no establece un diálogo con su inte-

rrogador sino consigo mismo, con hechos y con individuos de su pasado. Los flashbacks o retrospectaciones del Príncipe son el subtexto iluminador que aclara los hechos, desmiente y ridiculiza el artículo policial. Además, los flashbacks ponen en tela de juicio las leyes que rigen este "mundo al revés". El Príncipe, a pesar de haber sido "malo", no se considera "bueno", no se siente satisfecho ni feliz, es más, se da cuenta de su auténtica marginalidad. Las palabras de Manos Voladoras -"Si Lima es Ciudad de los Reyes por algo será. Robertito, tú tienes toda la facha de un Príncipe. Eres un auténtico hijo de Lima" (p.41)-, revelan la postura del narrador en cuanto a sus personajes y, en cuanto a la ciudad capital. La frase "Eres un auténtico hijo de Lima" trasciende su connotación literal hasta evocar el impropio "Eres un auténtico hijo de puta." Implícitamente, el autor establece una simetría entre la Lima seductora y la mujer de mal vivir; ambas comparten la culpa del desarreglo juvenil.

En "Carambola" el narrador presenta a las mujeres como seductoras y mentirosas. Carambola, muchacho joven, le pide consejos a Don Mario porque busca una relación sexual con Alicia. Pero Carambola teme que ella se desangre pues la cree virgen: "Don Mario, ¿es cierto que cuando están cerraditas se desangran? Tengo

miedo de que me pase algo. ¿Qué me aconseja, Don Mario?" (56-57). El discurso narrativo sugiere la falta de experiencia del chico cuando éste dice "que me pase algo." Quien corre peligro, en este caso, es Carambola. El lector se convierte en cómplice de Don Mario; ambos comparten el secreto que Carambola ignora.

Por otra parte, el narrador parodia al machote arquetípico de las películas mexicanas domingueras en la figura de Don Mario. Don Mario es el valiente que ha matado a su mujer por adúltera, que ha sufrido años encarcelado y, que ahora, a pesar de su gallardía, sólo se dedica al juego y al licor:

[h]ay que tener pasión por el juego. Por la vida, Carambola. Siempre he dicho: una mesa, con buenas bandas; un taco, de mi propiedad; tres bolas, sin quiñes; cebada y carretas me bastan para llegar hasta las últimas consecuencias de una vida intensa. Ahora, estoy casi borracho, sin haber tomado mucho: es el juego, Carambola. El juego me libera, Carambola (...). Cuando la vida te golpee, comprenderás que todos los hombres que vivimos "intensamente" guardamos un secreto. Puede ser una mujer o tal vez...no sé. Pero lo guardamos aquí, Carambola, en el corazón. Y hay días que el corazón pesa demasiado y parece que reventara y entonces hay que liberarse y se juega o se toma hasta quedar borrachos. (...) Yo estuve en la sombra, Carambola, pero no por ladrón, sino porque me desgracié. Lo más triste que le puede pasar a un hombre es que lo hagan cojudo. Por eso la maté, Carambola. (55)

Don Mario aparece como el epítome del actor

melodramático cuyos valores morales machistas obstaculizan su reincorporación a la sociedad burguesa. Es un ser cuyo deshonor lo margina día a día. Entiéndase que la infamia no fue el asesinato sino el engaño. La mujer amada, aunque muerta, continúa siendo la titiritera que maneja al hombre a su antojo, o lo hunde o lo salva. Este es el riesgo que corre Carambola al entablar el lazo de unión sexual.

"Colorete" es un relato que funciona en dos niveles. El primero es el del monólogo interior directo⁸⁴ de Colorete y el segundo es el de la guaracha "Marina." La voz de la guaracha parodia la voz del chico que sufre de amor por Juanita. El primer nivel, monologado, establece un diálogo que hace eco, a manera de contrapunto, a la voz de la guaracha:

9 de la noche. Cantina del japonés. En la radiola la guaracha: "Marina".
 (Estoy enamorado de Marina
 una muchacha alabastrina
 cómo ella no hace caso de mis cuitas
 y yo me vuelvo loco por su amor.)
 Humo. Luz naranja y guaracha. Cubiletes y
 cebada para todos. ¡Ay, Juanita, Juanita,
 Juanita! Estoy enamorado de Juanita. Una
 muchacha bella alabastrina. ¿Qué será
 alabastrina?
 (El día que la encuentre sola, sola
 entonces le diré lo que la quiero)
 Es su fiesta. Su cumpleaños. Y esta noche sin
 falta le caigo. De todas maneras. Sin pierde.

⁸⁴ Véase cita 80.

Es su fiesta. (61)

El monólogo de Colorete mimetiza en tono y contenido la cursilería de la guaracha. La fantasía del muchacho sustituye lo desconocido, el amor de Juanita, por lo conocido, la letra de la guaracha que para él resulta profunda y más rica en carga afectiva que la que él mismo pueda producir. La nostalgia y la visión que la guaracha proyecta es una experiencia mucho más válida que la suya propia. En efecto, al continuar la guaracha -(y por un beso que pondré en su boca / sabrá que yo la quiero de verdad)" (61)-, el amor entusiasmado de Colorete se identifica con el vano refinamiento expresivo para responder en igual tono: "[m]e apretaré a tu cuerpo. Te oleré de cerca. Y si puedo, te beso" (62). Colorete imita los gestos de los cantantes cuando coquetea con las chicas: "[m]irándolas, me muerdo los labios. Cierro los puños. Suspiro" (63).

Colorete, como los muchachos de la collera, carece de recursos económicos para invitar o regalar a Juanita. El ambiente socio-económico que lo rodea le da la solución; le ha enseñado a subsistir en un amoralismo contundente:

Le llevo un regalo. Un prendedor de plata. Caro. Caro. El doctor ese es buena gente. Me dio mosca. Le dije: Para mañana necesito azules. No es para mí, aclaré: es cumpleaños

de mi gila. La próxima semana tendré que ir a su casa. ¡Qué se le va a hacer! (63)

Encontramos, nuevamente, el caso del muchacho que se prostituye para obtener el dinero que necesita; Colorete lo hace para obtener el broche de plata. El joven se mueve en una sociedad en la cual el sexo es materia de compra y venta, es producto reificado que se explota sin escrúpulos morales. Colorete, sin embargo, no es el único que vive según las leyes del tráfico carnal. Juanita, en la fiesta, no baila con Colorete porque dice estar cansada; no obstante, "Juanita, sobre un taco, dio una vuelta en redondo y coqueta y ágil se dirigió a Javier Montero, estudiante de Derecho.

-Javier, ¿me enseñas ese nuevo paso de tuiss?" (65). Juanita, como Colorete, carece de escrúpulos cuando escoge su pareja; prefiere a Javier Montero porque éste tiene mayores posibilidades, es estudiante universitario. Colorete, que es un simple muchacho de barrio, no tiene cómo competir con el futuro licenciado.

En el último cuento de la colección -"El Rosquita"-, en el párrafo final, encontramos la clave del pensamiento y de la filosofía reynosiana:

Pero también sé que a pesar de tus gracias, de tu risa y palomillada eres triste. Eres triste porque comprendes que un muchacho como tú puede perderse. Ahí no está el Príncipe de ladrón; Colorete de "maldito" y casi, casi

perdido; Cara de Angel, de jugador, capaz de empeñar su camisa e irse desnudo, de noche, a su casa, por una mesa de billar; Carambola que está llevando mala vida con una mujer mayor que él; Natkinkón, bohemio y jaranero; y del Chino y del Corsario, mejor no hablar de ellos. Pero tú quieres ser bueno: lo sé. Si en algo has fallado ha sido por tu familia, pobre y destruida; por tu Quinta, bulliciosa y perdida; por tu barrio, que es todo un infierno y por tu Lima. Porque en todo Lima está la tentación que te devora: billares, cine, carreras, cantinas. Y el dinero. Sobre todo el dinero, que hay que conseguirlo como sea. Pero sé que eres bueno y que algún día encontrarás un corazón a la altura de tu inocencia. (71)

Este párrafo parafrasea el epígrafe de Jean Genet que abre el libro:

Yo tenía dieciséis años...
 en el corazón, pero no tenía
 ni un solo lugar donde colocar
 el sentimiento de mi inocencia.

Reynoso muestra así la realidad inédita del adolescente rocanrolero, generalmente incomprendido, cuya conducta extravagante oculta el aura de su íntima inocencia. Los temas y personajes de Los inocentes le dan al autor el bagaje fundamental para su novela En octubre no hay milagros. La violencia y el extravío moral inherente a estos relatos se manifiesta, como veremos, aún más marcado e incisivo en sus obras posteriores.

En octubre no hay milagros se desarrolla en la ciudad de Lima; el espacio temporal de la narración es de 24 horas y coincide con la verbena del Señor de los Milagros, el Cristo negro al que la urbe entera rinde culto.

Esta novela, a través de una anécdota singularmente limeña, la multitudinaria procesión del Señor de los Milagros, señala audazmente la realidad desconsoladora de la capital peruana; en ella vemos desfilar, procesionalmente, las sicologías típicas de su población, las amargas pugnas sociales, los negocios turbios y pingües, las componendas de la política criolla, el esplendor de sus barrios elegantes, la miseria de sus barriadas. La lectura de En octubre no hay milagros nos revela una Lima monstruosa, egoísta y desesperada.⁸⁵

El narrador expone la consternación de Don Lucho Colmenares, cuya vivienda va a ser derruida para construir un centro comercial, y cuyos pocos ingresos económicos le dificultan el conseguir una morada decente para su familia. A esta línea narrativa se contrapone una segunda que revela los negocios turbios de Don Manuel, político poderoso, despiadado, acaparador y, además, homosexual.

Para facilitar el análisis morfo-textual y evitar

⁸⁵ Washington Delgado, prólogo, En octubre no hay milagros, Oswaldo Reynoso (Lima: Ediciones Kantus, 1986) 5. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

la repetición, dividimos la obra en apartados de dos tipos que rotulamos "Colmenares" y "Don Manuel".

La novela consta de cuarenta y siete apartados no numerados. Veintiocho versan sobre la problemática personal de cada uno de los Colmenares: Don Lucho, Doña María, Miguel, Bety y el Zorro. Otros quince se ocupan de Don Manuel y su amante Tito así como de Toño, hijo de Don Manuel. El narrador entreteje la trama alternando y yuxtaponiendo episodios "Colmenares" a los de "Don Manuel", pero sin establecer un orden fijo previsible y manteniendo siempre el corte divisorio. En el apartado correspondiente al decimonono ambas líneas narrativas, "Colmenares" y "Don Manuel", se encuentran pero no se funden; más que una coincidencia se trata de una interrupción aposta. El correspondiente al trigésimo octavo es un extemporáneo apóstrofe al lector. Es necesario hacer una pausa aquí para señalar la actitud de abierta militancia política de Reynoso. El pasaje en que el narrador dialoga directamente con el lector para explicarle que a él también puede pasarle lo que a don Lucho, no es el único a favor de una acción revolucionaria. Vargas Llosa, en uno de sus artículos literarios para el diario Expreso, advierte que

es una lástima que la voluntad de testimoniar

sinceramente sobre la injusticia, la miseria y el horror cotidiano de Lima, haya llevado a Reynoso, en varios momentos, a preferir el documento a la ficción. (...) Obviamente, don Manuel y sus compinches, toda la aristocracia limeña que él exhibe, está allí para comunicar al lector la repulsión y el escarnio. ¿Era necesario, para esto, caer en la caricatura, en la invertiva personal, en el sarcasmo directo? (...) Lo que la ética narrativa prohíbe es presentar a los "buenos" de una manera objetiva y a los "malos" de una manera subjetiva. El novelista es como justo juez, como Dios, como la ley: no se casa con nadie.⁸⁶

Parte de la obra son también dos de las secciones posteriores que se refieren a la procesión y orígenes del Señor de los Milagros. El poema "Color de rosa", de Alejandro Romualdo, concluye la novela.

Reynoso, además de modificar la estructura narrativa, se lanza a ensayar todo tipo de innovaciones tipográficas: párrafos enteros aparecen entre paréntesis, utiliza la bastardilla negrita para relatar episodios retrospectivos y/o monólogos interiores narrados, en su mayoría, en un discurso indirecto libre que alterna con la narración lineal del protagonista-testigo. Los episodios referentes a la familia Colmenares gozan de un perfil tipográfico propio y exclusivo, análogamente las secciones que aluden a Don

⁸⁶ Mario Vargas Llosa, "Pero ¿qué diablos quiere decir pornografía?", Expreso (Lima) 13 de febrero de 1966.

Manuel se caracterizan por aparecer en negrita.

De manera muy consciente, el autor fija y asigna una tipografía peculiar a cada una de las voces narrativas: la del manual de historia, la del informe gubernamental, la del Señor de los Milagros, la de los monólogos interiores de Don Manuel y la del narrador enconado que insta a sus lectores al levantamiento político. Aparecen también mayúsculas en negrita, mayúsculas vociferantes y exasperadas; espacios en blanco y palabras que duplican su imagen visual y fonética.

Sin duda el narrador ha espacializado la obra. La preponderancia de lo espacial que, a la vez potencia ciertos grados de temporalidad, yace en los cambios tipográficos. El narrador moldea la obra como una pieza arquitectónica cuyos componentes solidifican la engañosa plasticidad semántica. El evidente barroquismo estructural y tipográfico no sólo exige atención constante sino que obliga al receptor a tejer la ilación espacio-temporal y temática de la novela.

La observación meticulosa, el estudio de la índole social de un creciente sector urbano que difiere tanto del proletariado como del campesinado andino, el manejo hábil e insistente de un lenguaje propio al sector en cuestión, la preocupación por localizar geográficamente barrios y calles específicas de la urbe y, además, el

incorporar costumbres tradicionales del pueblo limeño, son indicios de que el narrador va más allá de la mera ficción para adentrarse en el terreno de la antropología cultural. Observación, problemática "real", lengua cotidiana específica, localización y costumbres tejen una red de diferenciación topo-geográfica de gentes, de grupos sociales, de espíritus y de lugares concretos que fijan la anatomía del grupo cultural emergente así como la del grupo político-económico dominante. La obra como el informe etnográfico retrata una cultura precisa e informa sobre los aspectos culturales cambiantes manteniendo siempre el punto de vista del marginado. El narrador, como el etnógrafo profesional, es testigo partícipe de los hechos y conoce al dedillo el engranaje y la problemática del sector socio-cultural seleccionado.

Ya en las primeras páginas de la novela el lector advierte una dicotomía entre los apartados "Colmenares" y los "Don Manuel" y es que, el narrador localiza aquéllos en un espacio temporal fijo y en un marco geográfico preciso:

-8 de la mañana
Plaza San Martín (9)
-9:15 a.m.
Del Jirón de la Unión al Palacio de Justicia.
(33)
-10:12 a.m.
Departamento letra D (domicilio de la familia

Colmenares) (49)

El emplazamiento espacio-temporal es una constante que acuña las pautas asentadas por el narrador y que satisface y confirma las expectativas del receptor, ya acostumbrado a relacionar los indicios espacio-temporales a la temática "Colmenares". Esporádicamente, las secciones "Colmenares" carecen de una delimitación fija; en estos casos se trata no de una ruptura del esqueleto estructural sino de la continuación del discurso narrativo interrumpido por inserciones de tipo "Don Manuel". Los episodios "Don Manuel" difieren de los "Colmenares" en cuanto gozan de una libertad absoluta; carecen del membrete localizador que los pueda ceñir a un espacio determinado o a un tiempo fijo:

- Desde el gran ventanal del dormitorio, Don Manuel, con bata parisina... (26)
- De vez en cuando, de reojo, miraba a su Tito... (43)
- Con paso firme, en bamboleo libre de caderas al viento, voluminoso... (60)

Es más, las secciones "Don Manuel" monopolizan el privilegio de la interrupción; pseudópodos "Don Manuel" se desprenden e insertan dentro de los "Colmenares" de manera inesperada. Sin embargo, el caso contrario no se da. La estructura narrativa homologa así la condición

de ser libre de don Manuel que, de hecho, interfiere en la vida de los Colmenares, y el estado de "esclavo" de los Colmenares que no pueden obstaculizar los dictados de don Manuel.

El narrador, con deliberada intención, manipula todos los tipos gráficos a su alcance para afinar una coyuntura de exclusión. El narrador somete las secciones "Colmenares" a cambios tipográficos abruptos cuando la linealidad cronológica del discurso narrativo se quiebra. Las retrospectivas y/o monólogos interiores de cualesquiera de los Colmenares, se distinguen por el tipo de letra: **bastardilla negrita**.

En contraposición, las variaciones tipográficas en los apartados "Don Manuel" se registran únicamente cuando se trata de una retrospectiva y/o monólogo de sus antagonistas: Tito y Toño. La negrita constante es prerrogativa de Don Manuel. Sin embargo, el molde se rompe una única vez cuando, en una retrospectiva, el político despotriza contra el pueblo peruano. Acertadamente, el narrador utiliza la **bastardilla** aunque en esta instancia la diferencia de la **bastardilla negrita** "Colmenares", al reproducir una **bastardilla** no negrita.

Si dejamos de lado los detalles y nos concentramos en la macro-estructura de la novela, notamos una escisión jerárquica cuyas repercusiones complementan la

temática reynosiana. Reynoso declara que

la técnica está íntimamente ligada a la concepción que el novelista tiene y al conjunto de experiencias o sensaciones que ha tenido con la realidad; en este sentido, la técnica no puede ser un medio gratuito, sino que debe responder a lo que el escritor quiere.⁸⁷

En efecto, la morfología de la novela corrobora los esquemas típicos del opresor/oprimido. Si analizamos el esqueleto estructural de los apartados "Colmenares" encontramos que su morfo-tipografía corrobora las credenciales del oprimido. El narrador, hemos visto, impone límites espacio-temporales, coacciona cambios tipográficos, permite interrupciones y paraliza la plasticidad. La estructura cede y obedece, como lo hace el oprimido. El papel del opresor corresponde al político poderoso, intransigente y caprichoso que privilegia sus deleites sexuales e intereses económicos personales sobre sus obligaciones gubernamentales:

Pero su voluminoso cuerpo ansiaba, necesitaba, el reposo y la delicia que le brindaba la limpia y fresca juventud de su Tito. Si había derrocado presidentes de la república, lo de menos, sería quebrar la voluntad de su indispensable Tito. (...) Don Manuel (...) anunciaba con temblorosa y solemne voz de efeméride patria que: -Todos los compromisos quedan cancelados. Estoy agotado, necesito urgentemente tomarme unas vacaciones siquiera por un día, que nadie me moleste-.

⁸⁷ Oswaldo Reynoso, Primer encuentro 178.

Sus palabras causaron gran confusión. El secretario de asuntos políticos le alcanzó un memorándum. Don Manuel a vuela vista se enteró del contenido. -Qué revienten-, dijo Don Manuel golpeando con el puño el escritorio, luego, dirigiéndose a su secretario político: -Conteste a la Secretaría de la Presidencia que me encuentro fuera de Lima y que es materialmente imposible ubicarme. (30-31)

Hemos anotado que cuando se trata de Don Manuel el narrador prescinde de variaciones tipográficas. La morfo-tipografía inflexible, en este caso, robustece el patrón del opresor que no da su brazo a torcer y confirma el axioma de la cuasi-omnipotencia donmanueliana.

El volumen físico y la corrupción moral, contrapuestas a la expedita rapidez con que Don Manuel se desplaza de un lugar a otro, le otorgan a su figura un matiz de superioridad repugnante que, al encontrarse con los manierismos exagerados, producen un auténtico grotesco. Analizamos esta figura de acuerdo a los conceptos bakhtinianos de lo "alto" y lo "bajo" y encontramos una profusión de descripciones que aluden a lo exclusivamente "bajo" corporal de Don Manuel:

-Con paso firme en bamboleo libre de caderas al viento, voluminoso, y manos de mariposa inquieta (60)

-[F]emenino, señora, depositó sus amplias posaderas sobre el sillón y con gracioso gesto de vuela mariposa, (63)

-[I]ba en bamboleo suelto de caderas y manos

de traviesa mariposa, (63)
 -Don Manuel giró hacia la izquierda sus
 amplias posaderas... (99)
 -Voluminoso, en tímido vaivén de caderas,
 (132)
 -Excitado, con su mano de mariposa inquieta,
 por lo bajo, comienza a soliviantar el
 miembro de su Tito; los íntimos presionan a
 Tito contra las nalgas fofas de Don Manuel.
 (197)
 -[Y] las histéricas nalgas de señora,
 muelles, se aprietan al sexo ya soliviantado
 de Tito (204)

Caderas, posaderas, nalgas fofas, histéricas
nalgas abundan cuando el narrador se refiere al polí-
 tico, y es que este tipo de referencia a lo "bajo"
 logra lo que en otras circunstancias es imposible:
 degradar y mofar al grotesco pero intocable Don Manuel.
 Bakhtin asevera que

debasement is the fundamental artistic
 principle of grotesque realism; all that is
 sacred and exalted is rethought on the level
 of the material bodily stratum or else
 combined and mixed with its images.⁸⁸

La selección escalonada del léxico potencia y
 confirma la degradación. El receptor percibe primero
caderas, término anatómico oficial, que más tarde se
 vilifica al metamorfosearse en posaderas. Estas posa-
deras se torman aún más indignas al desvencijarse en
nalgas fofas y, por último, se pierden en la sinrazón

⁸⁸ Mikhail Bakhtin, Rabelais and his World 370-
 371.

de la histeria. El discurso narrativo, solapadamente, mina la inmunidad de Don Manuel. Tito se convierte en el detonador que hará estallar las histéricas nalgas:

La luz eléctrica se prendió y [Don Manuel] vio su gran retrato cubierto por una sustancia amarillenta; se acercó y pudo ver que estaba cubierto con porquería. Lanzó un ronco grito y, desesperado, salió del corredor; tiró la lámpara contra la pared de piedra y se levantó una violenta llamarada. Sintió miedo, era un miedo extraño que le punzaba, inclemente, esa herida húmeda que, ahora, se le abría, asquerosamente, del corazón al sexo. (261)

Caderas, posaderas, nalgas fofas e histéricas nalgas presagian lo único que son capaces de augurar: la mierda. Bakhtin, en Rabelais and his World, explica que

[t]o besmirsch means to debase. But grotesque debasement always had in mind the material bodily stratum, the zone of the genital organs. Therefore debasement did not besmirsch with mud but with excrement and urine. (147)

Tito, con acierto, ha escogido el medio preciso para completar la degradación de Don Manuel. El lance que finalmente quiebra las defensas del político es el verse, o ver su retrato, embarrado con materia fecal.

En el discurso narrativo, el axioma bakhtiniano sobre lo "alto" y lo "bajo", es ley general. No sólo don Manuel sino todos los personajes, así como la

misma lengua usada de dos o más maneras para establecer una división categórica y funcional entre la lengua popular y la lengua oficial.⁸⁹ En este caso, la lengua popular es la jerga limeña que domina el discurso narrativo. El narrador empieza sus descripciones en lengua oficial y las salpica con la jerga que poco a poco se va adueñando del discurso hasta que termina por dominarlo; por ejemplo, la procesión degenera en

[l]a esquina estaba ful de chelfas, giles y teclos: todos peleándose a codazo limpio por tener su sitio bacán para ver pasar al Ñorse Milagrero. La proce ya estaba en la Plaza. En plan de cochineo comenzamos a meternos entre la gente. Ibamos en fila agarrados por la cintura: había que ver a ese kerosén por delante, vicioso, metiendo la mano pajera a todas las gilas. Melenita riéndose se defendía con las manos de los golpes que le daba en la mitra una grone tecla. (169)

Esto se podría traducir a la lengua oficial de la siguiente manera: 'la esquina estaba llena de muchachas, muchachos y viejos...por tener su buen sitio para ver pasar al Señor de los Milagros. La procesión ya estaba...En juego erótico de manoseo comenzamos a abrirnos paso...metiendo la mano masturbadora a todas las muchachas...golpes que le daba en la cabeza una negra vieja.' La diglosia discursiva, sin embargo, no

⁸⁹ Véase Brigitte Schlieben-Lange, Iniciación a la sociolingüística (Madrid: Gredos, 1977) 52.

oculta los hechos escabrosos. En el nivel de lo "alto" está el Cristo y la apariencia de seriedad, mas en lo "bajo" reinan los prohibidos juegos eróticos, el manoseo y la pecaminosa autogratificación sexual.

Paulanca, desgraciao, se había colocado firmeza detrás de una gila bien rica: apachurrado por la gente que avanzaba despacio, pero empujando, iba todo serio, haciéndose el rezador, con la boca abierta de arrecho que es, bien pegado a la gila. (170)

Nuevamente, la seriedad se muestra de la cintura hacia arriba mientras que por abajo la lujuria de Paulanca se regodea con la chica a la que "empuja". El narrador no se limita a detallar los incidentes eróticos heterosexuales sino que transgrede las leyes de la "decencia" en casos como el siguiente:

Un gil, teclo él, con lentes, disimulado, sapo, se colocó junto a mi pájaro. Había que verlo, pendejo, aprovechándose de la empujadera, cómo se me pegaba. Por mi madre, que sentí una mano por la pierna. Creí que era el cioso de Primus, pero nelson, patita, era la mano del gil lentejudo. (170)

Obviamente se trata de un acercamiento homosexual. El gil sólo puede ser un hombre que además es viejo, de manera que se trata de un caso de pederastia no consumada.

La estructura narrativa, el detallismo, los varia-

dos puntos de vista, los códigos lingüísticos y la lengua disfrazada confirman no sólo la presencia de la diglosia sino también la de una fuerte dinomía. Muriel Saville-Troike acuña el vocablo con la siguiente connotación:

Dinomia may thus be defined as the coexistence and complementary use within the same society of two cultural systems, one of which is the dominant culture of the larger society and the other a subordinate and less prestigious subculture from within that same society.⁹⁰

Dinomia y diglosia se complementan en En octubre no hay milagros para empadronar la obra dentro del sistema socio-cultural jerárquico de la época. Los postulados teóricos de la sociolingüística y de la etnografía de la comunicación nos ayudan así a dilucidar el contexto discursivo de la obra. M.A.K. Halliday, en su fundamental artículo, "Text as Semantic Choice in Social Contexts", declara:

[p]ersistence and change in the social system are both reflected in text and brought about by means of text. Text is the primary channel of the transmission of culture; and it is this aspect -text as the semantic process of social dynamics- that more than anything else has shaped the semantic system. Language has evolved as the primary mode of meaning in a social environment. It provides the means of acting on and reflecting on the environment,

⁹⁰ Muriel Saville-Troike, The Ethnography of Communication (Baltimore: U Park P, 1982) 59.

to be sure -but in a broader context, in which acting and reflecting on the environment are in turn the means of creating the environment and transmitting it from one generation to the next. That this is so is because the environment is a social construct. If things enter into it, they do so as bearers of social values.⁹¹

En octubre no hay milagros canaliza la transmisión de la cultura marginal hacia los linderos de lo literario. El sistema semántico se vale de una lengua disfrazada y codificada para exponer una dinámica generacional y socio-cultural innata a un sistema específico. El discurso narrativo codifica los anti-valores de la época en una anti-lengua que busca legitimizarse ante la "lengua oficial" y ante la cultura de la "decencia", es decir, ante la moral social.

Los conceptos de diglosia y dinomia se pueden relacionar al concepto de heteroglosia acuñado por Mikhail Bakhtin. En "From the Prehistory of Novelistic Discourse", el crítico ruso señala que,

[c]losely connected with the problem of polyglossia and inseparable from it is the problem of heteroglossia within a language, that is, the problem of internal differentiation, the stratification characteristic of any national language. This problem is of

⁹¹ M.A.K. Halliday, "Text as Semantic Choice in Social Contexts," Grammars and Descriptions: Studies in Text Theory and Text Analysis, Teun Van Dijk y János S. Petőfi, comps. (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1977) 199.

primary importance for understanding the style and historical destinies of the modern European novel, that is, the novel since the seventeenth century. This latecomer reflects, in its stylistic structure, the struggle between two tendencies in the languages of European peoples: one a centralizing (unifying) tendency, the other a decentralizing tendency (that is, one that stratifies languages). The novel senses itself on the border between the completed, dominant literary language and the extra-literary languages that know heteroglossia; the novel either serves to further the centralizing tendencies of a new literary language in the process of taking shape (with its grammatical, stylistic and ideological norms), or -on the contrary- the novel fights for the renovation of an antiquated literary language, in the interests of those strata of the national language that have remained (to a greater or lesser degree) outside the centralizing and unifying influence of the artistic and ideological norm established by the dominant literary language. The literary-artistic consciousness of the modern novel, sensing itself on the border between two languages, one literary, the other extra-literary, each of which now knows heteroglossia, also senses itself on the border of time: it is extraordinarily sensitive to time in language, it senses time's shifts, the aging and renewing of language, the past and the future -and all in language.⁹²

Cuando la heteroglosia entra a la novela, aquélla se convierte en materia de elaboración artística. Las voces sociales que pueblan el lenguaje se organizan en un sistema estilístico que evidencia la posición social e ideológicamente disconforme del creador que participa

⁹² Mikhail Bakhtin, "From the Prehistory of Novelistic Discourse," The Dialogic Imagination, comp. Michael Holquist (Austin: U of Texas P, 1985) 67.

y contribuye a ensanchar la heteroglosia de su época. La estratificación lingüística es clara en la obra reynosiana. La jerga viene a ser la tendencia descentralizadora, la extraliteraria, que busca renovar una lengua ya caduca para el narrador. Reynoso, en el Primer encuentro de narradores peruanos, declara:

estoy totalmente de acuerdo en que la literatura es realidad verbal, pero insisto en que esta realidad verbal es una consecuencia de la concepción que se tenga del mundo. (133)

El texto literario surge dentro de un contexto social que lo marca, lo delimita y lo relaciona al contexto histórico y biográfico de su creador. Por tal, el texto y el discurso narrativo representan una ideología específica. Reynoso asevera que

[1] la concepción de la realidad presupone una ideología, y la ideología es el basamento teórico con que uno ve la realidad social, la realidad económica, la realidad política o la realidad natural de un determinado país.⁹³

Los juegos lingüísticos son, entonces, en términos semánticos, el espacio de la ideología del creador.

Reynoso, como la mayoría de los escritores peruanos que empiezan a escribir a partir de los años 50,

⁹³ Primer encuentro 134.

expone el fenómeno del "maroquismo" en todas sus dimensiones. El "maroquismo" tiene su origen en la maroca, término común de la jerga limeña que define a

personajes de fines de los cincuenta y una buena parte de los años sesenta, las marocas fueron muchachas de una pequeña burguesía gris diseminada principalmente en dos barrios limeños: Jesús María y Lince. Ambos distritos tienen en común una difusa línea divisoria entre la holgura económica y la proletarización, marcada vagamente por la cercanía o distancia de las arboladas avenidas que las atraviesan. Empleados, burócratas, profesores, pero también las costureras y artesanos pueden ser sus vecinos. Las marocas también podían ser de otros barrios, más populares, aunque para éstas resultaba más difícil ingresar al circuito de los jóvenes de auto sport rojo.⁹⁴

Bety Colmenares es la maroca de En octubre no hay milagros. Bety intuye que el deterioro de la condición socio-económica y geográfica familiar sólo augura una miseria de la que ella no quiere ser partícipe. Bety se propone, entonces, desarrollar una relación amorosa estable con Coqui, joven de la alta burguesía limeña, para que el día de mañana él le proponga matrimonio y, así, ella pueda librarse del mundo vil que la rodea y de un futuro más incierto todavía. Bety calcula cada paso en su empresa matrimonial y está absolutamente

⁹⁴ Maruja Barrig, "Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana," Hueso Húmero 9 (abril-junio 1981): 74.

segura de lo que quiere conseguir:

Coqui tiene que sacarme de este infierno: me llevará a comer a la Pizzería de Miraflores, me traerá pasteles de la Tiendecita Blanca, nos iremos a un departamento de esos elegantes de edificio, con teléfono y todas las comodidades: tele, lavadora, aspiradora, refrigeradora y todas esas cosas eléctricas que son una maravilla; seré íntima de sus hermanas y me vincularé con la gente decente de Miraflores, ya me veo hecha toda una señorita de sociedad. (121)

Bety admite pues, que ella no es una "señorita de sociedad" pero sí que ansía serlo. Además, desea desligarse de su familia pues ve, sobre todo en sus hermanos, el prototipo de la gente sucia, baja y fracasada que ella detesta. Sus ideas son las estereotípicas de la maroca según las define Maruja Barrig:

Las marocas...son calculadoras y mentirosas, pues disfrazan sus dobles intenciones; son egoístas, pues van a la procura de su propio bienestar y no el de su familia; piensan en una vía individual y poco "lícita" de salida, en vez de progresar en su trabajo de secretarías o vendedoras y, finalmente, resultan invadidas por el terrible materialismo: no están con los hombres por lo que ellos son sino por lo que tienen.⁹⁵

Bety, para lograr sus fines, tiene que vencer un doble obstáculo. Primero, el del status económico y segundo, el de no ser virgen, pues los muchachos

⁹⁵ Maruja Barrig, "Pitucas y marocas" 80.

"decentes" sólo se casan con "chicas puras": "[c]reo que a Coqui no se le cocina que estoy virgen; menos mal que Gladis me dijo cómo engañarlo: ella es bien viva: sabe mucho de estas cosas" (123). Y más adelante Bety le implora al Cristo Morado que la ayude en esta empresa tan peligrosa: "[s]i todo sale bien te prometo Señorcito de los Milagros llevar el hábito hasta que muera" (255).

Bety, la chica de "medio pelo" que vive en una quinta, que trabaja de dependienta y que además es ya mujer, tiene que comprometer a Coqui para que él no la abandone. Bety decide que el camino más seguro es entregarse al señorito haciéndole creer que es su primer encuentro sexual: "[o]jalá el truco que me enseñó Gladis salga bien. Me dará los aros y mañana seré novia" (254).

Decididamente el camino que la muchacha escoge es el equivocado para ingresar al círculo social "pituco". Sin embargo, Bety no lo sabe sino hasta más tarde cuando "abrió el paquetito de Coqui y encontró dentro de un estuche tres billetes de cien soles bien doblados" (279). Recién entonces la chica se da cuenta de su error, el señorito no sólo no cae en su red sino que hasta la degrada al entregarle el dinero. Los tres billetes son indicio de que el muchacho decente consi-

dera a la chica de "medio pelo" como un objeto de placer sexual. Consecuentemente, una vez que ella ya lo ha satisfecho, la mejor manera de alejarla, es entregándole el dinero que significa que el negocio ya ha concluido.

Oswaldo Reynoso pinta el estancamiento social limeño, fruto de las numerosas contradicciones de los procesos socio-económicos del país y contrapone a esta situación el caos generado por la descomposición moral y social de una clase media venida a menos que no acepta su condición real. Reynoso declara que

[h]ay en Lima una gran cantidad de gente que pertenece a una clase media que, por las contradicciones y por los mismos procesos económicos del país, está en un proceso de proletarización; es decir que su sueldo los obliga a vivir como proletarios, que solamente tienen la fuerza ya sea muscular o el conocimiento de alguna técnica para poder vivir. Esta gente de clase media, odia y tiene miedo de ser proletaria y al mismo tiempo aspira a ser clase alta: éste es un conflicto bastante fuerte, entonces es una clase media que vive en la simulación, que reniega de su mismo estrato social, que tiene miedo de ser de otro inferior y que aspira a tener la vida que hacen las gentes de estrato superior. Esto trae como consecuencia una serie de problemas que van desde la corrupción religiosa, la concepción moral y todos los aspectos que tocan de una u otra manera la vida de cualquier ser humano.⁹⁶

Esta problemática psicológica a la que se refiere

⁹⁶ Primer encuentro 135.

el autor encuentra en Bety Colmenares su más alto exponente. Bety, como toda maroca, le tiene terror a la vida proletaria y por esto altera su concepción moral y religiosa. Los medios que utiliza para lograr sus anhelos no le importan, sólo el fin le preocupa. Por esto simula lo que no es pero cuando el artificio se descubre sólo permanecen el trauma, la desdicha y la veracidad de la realidad social estancada.

A esta realidad se refiere el poema "Color de rosa" que cierra la novela. El poema insta al pintor a no pintar el país "color de rosa", es decir, a no idealizarlo:

Que tus pinceles pasen sobre mi país
ásperamente, como los vientos de la sierra,
de la sierra color de furia
y que pinten los árboles y el cielo
color de rabia,... (281)

Reynoso es el pintor de la rabia, de la furia. Sus obras desquician y perturban al lector reposado porque exponen la realidad abominable que acecha y asquea al mundo de la decencia. La obra de Reynoso gira alrededor de un grupo social confundido y confinado a la mediocridad. Su última novela, El escarabajo y el hombre⁹⁷

⁹⁷ Oswaldo Reynoso, El escarabajo y el hombre (Lima: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1970). Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

así lo revela. Reynoso señala, a propósito de esta novela que "[q]uería decir que vivo en un país en donde la piedad, la justicia, el sentido común de la dignidad humana, se han perdido totalmente."⁹⁸

En efecto, la visión del mundo, subjetivo y objetivo, ofrecida por Reynoso corresponde a la de un existencialista; el creador retrata la angustia y la desidia del adolescente limeño de pocos recursos económicos que experimenta una alienación constante. El creador objetiva su percepción del mundo y la presenta en tres niveles diferentes que denominamos: a) el especulativo-poético⁹⁹, b) el diálogo-simbólico y, c) el monólogo.

El nivel especulativo-poético plantea la existencia del bien, simbolizado por el Uno y del mal, representado por el Otro. Ambos se distancian del "pueblo de partida" (27) que corresponde al nacimiento del hombre. El hombre posee el bien, que es la inocencia y, el mal, que es el pecado original. La meta, la unión del bien y del mal "cada vez, se hace más

⁹⁸ Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen 101-102.

⁹⁹ Tomamos el rótulo de Wolfgang Luchting en su entrevista a Reynoso en Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen 103.

distante" (27). El Uno, el bien, cuya imagen es el pájaro, lo blanco, lo espiritual, volará hacia "el cielo duro de calor y las cumbres humeantes de los cerros" (27). El Otro, el mal, la serpiente, lo bajo, contempla "piedrecitas como insectos" (27). Ambos comprenden que "encontrarán fuera de ellos" (27), es decir, el Uno en el Otro, "el germen caliente que interiormente los vivifica y al mismo tiempo los destruye" (27). El Uno no existe sin el Otro; para el bien ser bien necesita del mal y viceversa. Llegado un punto ambos se auto-cancelan; son nada. Cuando en retrospectivas como "aroma violeta de la hierba y nocturno de gasolina" (27), miran atrás, llegan a la infancia y, entendemos nosotros con ellos, que "la piedad es una paloma que irremediablemente se pudre en nosotros mismos" (27); que ese bien que es la piedad del niño, en el hombre maduro se corrompe.

Las "piedrecitas" corresponden a los escarabajos que caminan empujando pelotitas de carroña. El escarabajo es símbolo de la humanidad y así como estos insectos

han transformado sus alas en cubiertas duras, resistentes e impermeables que les permiten excavar, penetrar en grietas y hendiduras y soportar golpes sin resentir...y formar intrincados y hermosos dibujos de vivos colores...que los convierten en peligrosos rivales de los más brillantes pájaros y

mariposas... (35)

así, el hombre se esconde tras una máscara impenetrable que oculta el dolor y el vicio. Las máscaras, que encubren la temeridad humana, disfrazan al ser de ángel. Los hombres como "esos insectos nos destruyen con su despiadada belleza y nos aniquilan con su perniciosa manera de vivir" (35). Estos hombres, que también son nuestros nihilistas adolescentes rocanroleros, "busca[n] dolorosamente el equilibrio eterno, aquí, sobre la tierra" (43).

Las luciérnagas, como los hombres cuya personalidad irradia luz, paz y felicidad, también son escarabajos; "la oscuridad atrae lo luminoso y la belleza puede ser devorada por la luz" (62), es decir, que en este mundo hasta los hombres-luciérnagas caen en la tentación de lo vil y, una vez corruptos, ellos, los aparentemente excelsos, se metamorfosean en engendros.

[L]os corsarios dibujaron en planos de prodigiosos tesoros partes disgregadas de un escarabajo que sólo hábiles truhanes podían reconstruir para que la clave fuera entendida al trasluz, es decir, es-cara-abajo; y hubo endemoniados de sectas aberrantes que vieron en el escarabajo el signo que los condujera al conocimiento del misterio y que sólo encontraron, en la contemplación de este insecto, el espejo devastador de sus sueños repugnantes. (68)

Los piratas y los corsarios que "simbolizaron el

misterio y la muerte en el escarabajo" (68) son los verdaderos poseedores de la devastadora verdad: sólo el mal reina en este mundo que el Creador ha abandonado. La condición de los "endemoniados", los hombres, se puede parangonar con la situación vital del insecto que se codifica en es-cara-abajo; así, pues, es la vivencia humana. El hombre sufre, se esfuerza, cae y permanece siempre cara-abajo; está destinado a una existencia rastrera "al margen de lo puro" (85).

La muerte, la nada, es un acaecimiento fortuito que no tiene trascendencia:

[u]no de los muchachos, despeinado, sucio de sudor y tierra, se acerca corriendo hacia la pista. Se detiene entre el Uno y el Otro. Saluda levantando la mano y al recoger la pelota aplasta con su pie descalzo al escarabajo. Los otros insectos suben lentos hacia la bolita de excremento. Sobre la tierra, sólo una mancha oscura: estrella espesa reluciente bajo el sol. (96)

Los hombres muertos, como el escarabajo, son nada más que una mancha oscura; sólo sus pertenencias materiales quedan.

El nivel del diálogo simbólico, entre el Uno y el Otro, confirma la tensión anfibológica de la existencia humana. El Uno y el Otro caminan, sin meta, a lo largo de una pista. El Uno manifiesta tener ganas de avanzar y de llegar, pero el Otro argumenta que avanzar "es dar

vuelatas y vuelatas para quedar en el punto de partida" (32). Así se muestra la visión de la existencia humana como un círculo en el que todo se repite, en el que no hay avance. El principio y el fin de una línea recta se difuminan para transformarse en el torbellino que arrastra al hombre, que lo ahoga en la miasma de la angustia.

-A veces cambiamos levemente nuestra posición y hemos transformado el ritmo del mundo.

-Tengo sed.

-O hemos cambiado la vida del otro.

-¿Para qué?, si al final siempre la muerte.

(51)

La muerte siempre acecha a los hombres que son los actores del gran theatrum mundi. "[L]os acróbatas son los zánganos de la muerte" (52), quienes como el escarabajo que atraviesa la pista desafiando los neumáticos de los coches, así, "[e]sos muchachos [los acróbatas] que juegan sin importarles que los miren" (52) son como el insecto que no trata de comprender el sentido de las llantas, sino que simplemente vive. La postura del Uno y del Otro

"[r]azonándolo, parece ser la misma conclusión que sacamos al observar a los personajes del teatro absurdo, en particular de Beckett, que ellos también sienten, aunque confusamente, y que les lleva a la total inacción: todo cambia, pero todo queda igual.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Manuel Lamana, Existencialismo y literatura

En este mundo los hombres son marionetas que nada pueden cambiar; el titiritero los mueve a su gusto y, en cualquier momento, así como los sacó del cajón para darles vida, así los puede guardar en el cajón donde se acaba la existencia. En esta sociedad el hombre se ha cosificado. El mundo que lo lleva y lo trae tiene poco sentido para él puesto que no puede ejercer ningún acto voluntario; el hombre, entonces, se convierte en un extraño para sí mismo y para los demás.

El diálogo simbólico entre el Uno y el Otro corrobora y complementa el nivel especulativo-poético en cuanto manifiesta la enajenación del hombre moderno, la resignación depresiva y la ansiedad que su propio ser le produce ante la incapacidad de una fusión perfecta entre el Uno y el Otro.

-No hay nadie a quién robar en esta maldita carretera, y esos muchachos parecen pobres.

-A mí.

-No tienes nada.

-¿Y si tuviera?

-Ya te hubiera robado.

-¿No crees en nada?

-En nada: así me han hecho.

-Salió del asfalto y ahora ya podrá caminar más seguro.

-De frente a la muerte.

-Tú no comprendes.

- Me basta con estar aquí.
- Sin piedad.
- No soy tonto.
- No quieres ser útil.
- Útil para la muerte, ¿no?
- Para todos.
- ¿A cambio de qué?
- De ti mismo.
- Palabras y palabras: estás perdido como el escarabajo entre las llantas.
- Tú eres una llanta, y nada más.
- Preferible aplastar que ser triturado.
- Cada vez te pones más cursi.
- En las palabras, sí; pero en lo que soy, no.
- Ahora el escarabajo ya no tendrá que burlar a la muerte.
- Puedo levantar mi pie y aplastarlo. (60-61)
- No lo mates.
- Me da igual. (66)

El diálogo muestra al hombre impío que toma conciencia de su desolada realidad. El escritor pinta al hombre tal y como es, sabe que la idealización es una quimera engañosa cuyo valor es tan endeble como la realidad. Compartimos la postura de Manuel Lamana quien argumenta que

[a]lgunos críticos, al advertir la luz despiadada que los escritores existencialistas arrojan sobre la falsedad y lo absurdo del mundo, se han preguntado si no ocurre que se complacen en lo sórdido, en lo siniestro. A nuestro parecer, más bien, por el contrario, lo que hacen es mostrar con una sinceridad dolorosa el mundo como es. Lo que sienten es, precisamente, que no sea de otra manera, lo sienten dolorosamente y se ven en la obligación de hacer tomar conciencia de que precisamente es así. (29-30)

El hombre es un animal dividido que por un lado se

dice a sí mismo "[c]on tus manos y tus palabras nunca vas a detener nada" (66) y, por el otro, expresa: "[n]o quiero detener nada, quiero cambiarlo todo" (66). Este ser cuyas partes son el Uno y el Otro, se angustia al comprobar su crueldad inherente y su irrisorio poder:

- Hay que matarlo.
- No, no lo aplastes.
- Eres sádico.
- ¿Yo?
- Muerto no sabrá nada.
- Espera un momento.
- Mejor que muera sin darse cuenta de nada.
- ¿O sea que tú eres el Dios del escarabajo?
- Tú también.
- No, no lo pises. (78)
- No lo aplastaré. (84)

El Otro es aquel que yo veo, y a la vez es el que me ve. El hombre reynosiano es un otro-objeto reificado, visto por un otro-sujeto, como objeto. El hombre ve en el otro lo malo, lo infernal y su único medio de salvación es mantener al otro en su estado cosificado. No obstante, el juego del diálogo desquicia al hombre en cuanto el Uno reifica al otro para sentirse humano e inmediatamente el Otro procede de igual manera. Este es un hombre atrapado que descubre el epítome del absurdo: ni su anverso ni su reverso matan al escarabajo, el insecto es muerto durante el encuentro fortuito del pie descalzo del jugador de fútbol y su caparazón indefensa ante tal peso humano.

En el nivel del monólogo se desarrolla la fábula relatada desde la perspectiva del narrador-protagonista. Este narra hechos importantes de su existir a modo de un extenso diálogo con un interlocutor silente al que no llegamos ni a conocer ni a oír; sólo sabemos que es un profesor porque el narrador lo llama profe. El creador ha suprimido todas las fórmulas introductorias en el discurso narrativo de manera que el lector se encuentra frente a frente con un tipo de diálogo, que por falta de un interlocutor, se transforma en monólogo. El interlocutor silente es el profesor, al que nos hemos referido, pero simultáneamente el receptor del texto se ve forzado a asumir la responsabilidad de la voz interlocutiva. El texto requiere un "lector macho" dispuesto a participar en la re-creación del discurso.

La voz narrativa impresiona primero por el tono juvenil de quien habla; segundo, porque se expresa en una lengua anti-literaria, la jerga limeña; tercero, por la profusión de vocablos soeces y cuarto, porque a pesar de que el monólogo

se organiza, no sobre la gramática, sino sobre lo que la psicología nos enseña de la personalidad profunda. Se produce entonces una revolución lingüística: no hay más remedio que caracterizar con palabras a un personaje estremecido por impresiones inefables, pero esas palabras se ordenan para

comunicar el desorden. Parecen informales, anti-artísticas y sin duda rompen las normas de la gramática, pero es porque se zambullen en el fluir psíquico del personaje y, mientras se van nadando, asoman la cara sobre las ondas para hacer señas al lector. La prosa de la narración de pronto entra en laberintos sintácticos que remedan laberintos psicológicos.¹⁰¹

El narrador-protagonista expone sus ideas tal y como se le vienen a la mente, como una serpentina de carnaval que una vez que se lanza ya no se puede detener. Es de notar que la continua falta de puntuación y de división en párrafos reafirma el carácter desenvolvente del discurso, imposible ya de encontrar un punto final. En este nivel se cuentan las aventuras de un grupo de muchachos amigos, algunos conocidos y otros más. Los personajes comparten la necesidad de pertenecer a algo, a alguien, de fijar una relación sin importar lo precaria que pueda ser. Todos son seres que añoran establecer algún tipo de comunicación espiritual o sexual cuyos continuos fracasos parecen indicarles la imposibilidad de la comunicación y la certeza de su soledad. El narrador-protagonista al relatar preferentemente los hechos del acontecer exterior, descritos a velocidad vertiginosa y disfrazados en la lengua extra oficial, encubre la verdadera problemática

¹⁰¹ Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 313.

íntima.

El narrador-protagonista es un joven limeño que cursa su primer año de instrucción universitaria. Su condición socio-económica, se deduce del discurso narrativo, es relativamente baja; tradicionalmente la Universidad Villareal, atrae a alumnos de pocos recursos. Además el chico explica:

yo vivo en un barrio muy jodido: pobres y ricos amontonados: ¿cómo quisiera llevarlo para que conozca?, fíjese: al lado de una gran residencia con jardín que parece plaza pública usted puede encontrar una casita o una quinta o un callejón, no es como los barrios pobres de Lima: ahí todos están fregados, y qué chucha: se tira para adelante, pero en mi barrio, si uno es pobre, como yo, la tragedia griega en cuatro tomos, todo el santo día se tendrá que estar viendo cómo se alimentan, cómo se visten, cómo se jaranean los bacanes con molido, y uno en su callejón comiéndose la mierda... (24)

Al narrador-protagonista le interesa presentar las miserias cotidianas, los conflictos más particulares de una sociedad en descomposición. El discurso revela la existencia de dos clases sociales que, a pesar de compartir un mismo espacio geográfico, están separadas por distancias insalvables. La problemática juvenil se acentúa ante la imposibilidad de una correspondencia económica. Los jóvenes buscan entonces distracciones escapistas con el fin de obliterar la arbitraria rea-

lidad socio-económica. Los juegos, las "travesuras" y entretenimientos de los muchachos, constituyen el meollo del monólogo.

El narrador-protagonista se remonta al pasado inmediato para relatar lo que sucedió "la noche de ese sábado" (24). El tiempo de la acción narrada, correspondiente a la noche de ese sábado, es el tiempo físico en que la acción ocurrió. Intervienen también el tiempo presente subjetivo del narrador-protagonista y el tiempo del fluir mismo de la vida en el bar mientras el narrador bebe, come, rememora, pregunta y relata lo ocurrido el sábado. Katerina Clark y Michael Holquist explican que para Bakhtin

[t]he ligature joining experience and expression in everyday life, the site where life and speech articulate with each other, is thus utterance. Bakhtin defines utterance as simultaneity of what is actually said and what is assumed but not spoken. (...) What I know, see, want, love, recognize, and so on cannot be assumed. Only what all of us speakers know, see, love, recognize -only those points on which we are all united can become the assumed part of an utterance. (...) Assumed value judgements are therefore not individual emotions but regular and essential social acts. (...) These assumed values go so deep that they are virtually flesh of the flesh of utterances. They constitute an assumptive world whose contours represent the outside limit of reality for those within its sphere.¹⁰²

¹⁰² Katerina Clark and Michael Holquist, Mikhail Bakhtin (Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard UP, 1984) 207.

En efecto, la "expresión" (utterance) del narrador-protagonista articula la coyuntura experiencia-discurso. El lector, entonces, sólo puede asumir como verdadero lo dicho por el narrador-protagonista y los criterios hermenéuticos dependerán de los actos sociales explícitos en la novela. Investigamos entonces cómo las aventuras que se nos relatan repercuten en el plano de las connotaciones ideológicas y en la visión del mundo limeño.

[L]e contaba que la noche de ese sábado me encontré en la esquina de mi callejón con Pisquito, al rato, llegó el Selvático: chichita, frotándose las manos, a morir a La Rica, y sacó la lengua; él y Pisquito hace mucho dejaron el colegio: tercero de media, y esto, ¿trabajan?: ni pensarlo, ¿de qué viven?: en su casa: comida y cama; ¿y para trago, cine, billar, cigarros?: putas o de vez en cuando un negocio de esos en donde uno tiene que correr por si los tombos aparecen, (...) y si usted los viera cuando se emborrachan sin mecás, amaneciendo ya: tristes y abrazados lloran con esas baladas nuevaoleras, se compadecen de sus padres, recuerdan el colegio y todos los intentos que hicieron por trabajar y salen furiosos de las cantinas a pegar al primer cholo que encuentran y a robarle pan y leche. (28-29)

El narrador conjuga la desfachatez y la degradación social subyacentes al discurso para evidenciar la problemática juvenil. El concepto del carpe diem rige cada una de las acciones de estos seres alienados.

Importa morir en La Rica, es decir, acabar la noche de juerga abrazado a una muchacha en Agua Dulce, la playa rica. El Selvático y Pisquito son simples vagabundos, parásitos en sus hogares y por adición parásitos burdeleros. Viven de sus padres, de las prostitutas que invierten el rol tradicional para proveerlos de dinero a cambio de un poco de amor fingido y además, del crimen ("un negocio de esos en donde uno tiene que correr por si los tombos aparecen" (28)).

El recuerdo de los intentos de superación socio-económica frustrados motiva una venganza inútil en los muchachos que se ensañan contra el primer infeliz que se les cruza en su camino. A este universo de desadaptados sociales se asocian también otros marginados, no ya por su condición económica sino por su amoralidad; ejemplo perfecto es Miquey,

hijo de millonario, ha pasado por un chuchonal de colegios para ricos y de todos me lo han expulsado por dárselas de sabidito, con decirle que una vez embarró con mierda la pizarra, que otra vez en Chaclacayo metió al internado a dos putas y perforó a un chiquillo de primaria. (...) Miquey entonces se hizo collera de los patas de la esquina y ahí sí que tira su jamón con el auto y con la plata que le saca a su viejo, y sus lambiscones que le celebran cualquier huevada que hace. (29)

Los chicos del barrio aceptan a Miquey no por lo

que hace sino por lo que tiene; es una amistad por conveniencia: Miquey tiene las posibilidades de transportarse a sí mismo y a los chicos de un lugar a otro en el auto, medio necesario en la ciudad nocturna.

El auto, además, es medio para escapar a la realidad; los jóvenes desafían la muerte sumidos en el estupor de la velocidad. En el auto de Pucho

Profe, lo que se siente: uno se olvida de todo y hasta algunos patas dicen que es mejor, rico, que hembra y se tienen unas ganas jodidas de sacar la mierda a cualquierita que se atreva a impedir la carrera así veloz trome del auto, y Pucho que bocina y bocina y Pisquito que grita con la cabeza fuera contra el viento, y yo mismito también loco, que le echo carbón a Pucho: acelerador a fondo; ¿qué a dónde vamos?: Profe, por favor, no se haga: a ninguna parte: velocidad, Profe, velocidad... (31)

El desafío al peligro les produce un placer extremo. El Selvático, más tarde, en el bar "La Sevillana", se estremece de emoción atolondrada y la manifiesta cuando "saca la punta de la lengua, se frota el labio superior, la esconde y grita: ¡CHICHITA!" (31). La visión de este mundo, relacionado por analogía al mundo real, es puramente hedonista. El sistema de valores y de preferencias, las necesidades y las debilidades de los jóvenes no atenúan la imagen negativa que los caracteriza y que los hunde cada vez más en la marginalidad:

la noche de ese sábado, le digo, Profe, ardía de chicheros: todos calentando motores con cerveza para morir en La Rica y luego en Las Margaritas o dentro de autos a toda velocidad o en la playa o en jatos de pamperas su polvito mañanero y las marocas alharaquientas con tanta yerba, pastillas y chisquete que se le derriten como azúcar y que el telefonito y que piernas al hombro y que como perritos y que esto y lo otro, ¿que qué es chisquete?: como los de carnavales y sólo se venden con receta en la farmacia, se echa en el pañuelo y rápido a la nariz y a respirar hondo y un desmayo rico y cosquillitas y luego metralleta dentro de uno mismo y colores: es como darse una vueltita sabrosa en silla voladora, es difícil, Profe, explicar todo lo que se siente, pero eso sí: arrechura, y de la buena, para qué le cuento, ¿y sabe una cosa?: le dura como dos días y hembra que se ve, chueca, bonita, enana, mamacita, lo deja enfermo a uno, pero mirándolo, pero bien, ese plan chichero y puteril está bueno de vez en cuando, y no tomarlo como costumbre, usted mismo diga: ¿y el resultado de tanto desarrreglo?: se le queman los plomos, y ahí murió el payaso: ¿arrepentimientos?: tarde, cuñao, ¿acaso no te lo advertí?, ¿y tú?: ni mierda, y carcajeándote: primo, hay que gozarla... (38)

La vida alucinante de la velocidad, de las drogas, del sexo y del todo sin responsabilidad es la frágil burbuja que de momento oblitera el boquete de la realidad avasalladora. Son medios de escape totalmente absurdos en cuanto no ofrecen ninguna solución pragmática a los problemas concretos que acechan al adolescente.

La experienica sexual es un intento de "corpo-

rizar" la libertad natural del ser humano, es un intento de sentirse "vivo" al unirse a la pareja:

La sexualidad no es una función contingente de mi cuerpo, sino una estructura necesaria de mi ser, un proyecto fundamental de mi tipo de existencia. Soy yo quien deseo, pero hay que precisar; soy yo sumergiéndome en la facticidad de mi cuerpo, existiendo mi propio cuerpo como un vértigo en el que zozobro, haciéndome carne en presencia de la carne del otro, para intentar apropiarme de su carne. Es preciso que al mismo tiempo yo lo haga carne. (...) La posesión es, de esta forma, una tentativa de doble encarnación recíproca. Pero tampoco ella puede conducir más que al fracaso.¹⁰³

Las relaciones sexuales no son paliativo suficiente para refrenar la abyecta condición existencial de los jóvenes. A pesar de los encuentros sexuales, de los alcoholes y de las juergas nocturnas, la sensación de desamparo, de frustración y la soledad trágica invade a los personajes de la obra. Sin embargo, esta soledad comparada con la vida vertiginosa, adquiere de pronto carácter benigno. Las desaforadas carreras automovilísticas acaban, por fin, en accidente:

y la Vieja disminuye la velocidad y el asfalto como jabón que tira en dirección al malecón y la neblina espesa que no deja ver nada y la Vieja que mete freno a fondo: su roca patina en zigzag y se detiene a la

¹⁰³ Emmanuel Mournier, Introducción a los existencialismos (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967) 135.

vuelta de una curva: el auto que nos pasó clavado en las rocas (...) Pisquito atontado con sus dos manos se palpa el cuerpo, su camisa llena de sangre (...) la Vieja, el Poeta y yo tratamos de abrir la puerta delantera para sacar a Lelo que está con el timón retorcido casi metido en el pecho y la cara llena de astillas del parabrisas... (82-83)

Como era de esperar, "al sacarlo del auto le vino una hemorragia y en la puerta de la Asistencia murió" (95).

La situación vital de la mujer en este mundo no aventaja a la del varón. Las mujeres son "pamperas", chicas que participan en el manoseo erótico sin llegar al coito, pero cuyo final es el de la prostitución. Marina, la antigua enamorada del narrador-protagonista, es el perfecto ejemplo:

tremendo escándalo con el padrastro: ¿qué te crees, puta de mierda, que este es un hotel? ¡fuera!; y Marina que le grita: algún día sabrás quien soy yo; mientras su vieja le entrega una maleta y Marina: Chao, mamá, y a su teclo: estás picón porque no te doy bola, y sale furiosa, apenas si me ve: borracha, pálida y con olor a La Rica: yerba, chucha, pinga y alcohol, y yo que la detengo: Marina; y ella: ¿Marina?, Mery, ¿entiendes?; y quiero escupirle la cara pero me da pena: ya está jodida, pienso, y hay que resignarse. (74)

"Resignación" es el nombre del juego. Marina se resigna a que su padrastro la eche de la casa. La madre de Marina acepta tranquilamente que su marido desaloje a su hija. El cambio de nombre de la chica, de Marina a

Mery, es indicio de que ella misma se ha resignado a la vida de prostitución; con el nombre de "Mery", Marina se inicia en su nueva profesión. Y por último, el narrador protagonista tampoco intenta tenderle una mano a la que una vez fue su enamorada, llanamente se resigna a aceptar los hechos tal y como se le presentan.

Otras como Nely, la Pota, mal aconsejada por una amiga, se inicia en el mundo de la prostitución:

si no sales del barrio te vas a ahuesar, yo con tu cuerpo no estaría perdiendo el tiempo con tanto mocoso, si quieres te llevo, vieras que la señora es muy buena y en tu casa ni cuenta se van a dar, (...) ya se la traje a la Nely, le dice la amiga a una vieja bien pintada que las hace pasar a un dormitorio bacán (...) la deja en el dormitorio y al rato entra un teclo gordo con un vaso de güisquí en la mano, y ella que se muere de miedo y el teclo que le ofrece hasta el cielo y luego, pitoncita se la come, así es, Profe, cómo suave la metieron al cuento a la Nely. (86-87)

Nely, una vez iniciada su carrera de prostitución, va siempre cuesta abajo; se enamora de un zambo y se fuga con él, pero después el hombre la pone a trabajar en el "Troca" (87), el Trocadero, uno de los peores burdeles de la Lima metropolitana. El zambo le quita el dinero a Nely y, "por cualquier cosita golpe que va y cachetada que viene" (87). Esto motiva que la muchacha quiera vengarse y lo hace cuando "da su chucha gratis a todo muchacho de tipo decente que la busque" (87). Sin

embargo, la revancha resulta absurda. Nely entabla, con estos muchachos "decentes", relaciones sexuales contraproducentes puesto que los provee del dinero para trago, cigarros y noches de juerga que ellos reciben cómodamente. Nely es una de las prostitutas que sostiene a Pisquito, el parásito social.

Con el pasar de los años, Nely, desgastada, se convierte en una prostituta más en la gran Lima:

y viera, Profe, ya la Nely caderona, y la Nely, mamacita, murió: ahora, Profe, es la Pota...casi treinta y ya vieja, gorda, sólo tragina de noche y disfrazada de Lolita para empelotar a puntos vegetales y pirobear en auto, pero se siente muy sola, extraña camote. (90)

Los conflictos que revelan la ambivalencia moral, impregnan de culpabilidad a los personajes; los hieren en la inocencia y los marcan como arquetipos del ideal desencantado por la realidad. La violencia moral tercia en el desarrollo psicológico de los personajes e irónicamente, prolonga las fuerzas irracionales de la adolescencia para convertir al hombre adulto en contrincente y victimario de sí mismo. Las intervenciones de Oswaldo, el amigo adulto, evidencian esta verdad:

Oswaldo rompe vasos y botellas y dice que nadie podrá aniquilarlo y que seguirá hasta el último día de su vida creyendo en la piedad así llegue a la locura y el Chajua que

le dice: no se desarregle usted, compadre; y la Vieja que le habla del Marqués de Sade y el Poeta que nos dice: Oswaldo es un carreta solitario; y siempre lo acompaña hasta su casa, y Profe, Oswaldo es buena gente, nos aconseja y aconseja, por ejemplo a Pisquito le dice que por las puras huevas se está perdiendo, que si sigue así sólo llegará a ser triste monarca de cantina, de billar o de bulín con corona de aserrín y escupitajos de madrugada, que a la larga se convetirá en ridículo príncipe de esquina que para ganarse la vida sólo tendrá el sexo... (47)

Sin embargo, los consejos de Oswaldo no pueden convencer a los muchachos que ven en él, el epítome del fracaso. Oswaldo es un borracho como cualquier otro, es un hombre solitario con ideas de adolescente, es un ser que se niega a reconocer las leyes despiadadas que rigen su universo. Es lógico pues, que Pisquito lo recrimine cuando Oswaldo intenta decirle qué debe hacer el muchacho para salir adelante. Pisquito se siente ciego, pero lo peor es que el muchacho siente que otro ciego lo quiere guiar: "tú hablas y hablas, eso es fácil, ¿pero cómo mierda salgo de esta vida que ya me tiene cojudo?, ¿tú acaso no crees que pienso y pienso en lo que me pasa?" (47). Y enseguida agrega: "soy cafioca esquinero, pero hasta cierto punto y ahí muere, todo el molido que recibo, maldito, luego luego lo que- mo, quiero hacerme solo, pero no puedo" (47). Las palabras de Oswaldo sacuden a Pisquito, el joven reconoce la crisis por la que atraviesa; su conciencia se escin-

de en dolor y en hostilidad, pero él es incapaz de alcanzar la reconciliación íntima.

Pisquito es la imagen tangible del Uno y del Otro que caminan sin meta y que nada pueden cambiar. Es un escarabajo más que sólo vive hasta que le llegue el encuentro fortuito con la muerte. En efecto, el narrador parece sugerir que Pisquito encuentra su fin cuando

la figura de negro aparece frente a la playa,...la figura de negro, como araña que camina sobre un hilo, va de la playa hacia la puerta de El Mar... y Pisquito tuerce el cuello a la izquierda como atraído por un imán: la figura de negro, con una mano en la cintura, lo llama a Pisquito con la otra (...) Pisquito, hipnotizado, es atraído por la figura de negro: parece una mosca jalada por una araña hacia el centro de su tela; Pisquito, como un ángel con las alas quebradas, pensando que nunca más podrá volar, se deja atrapar, sonámbulo, por la figura de negro: ¿vienes?, lo llamó, y Pisquito, sin voltear, sin contestar nada, entra a El Mar. (95)

El simbolismo es claro, la figura de negro es la muerte que llama a Pisquito. Nótese que el muchacho carece de voluntad para resistir el convite, él "es atraído" como "una mosca jalada por una araña hacia el centro de su tela." El insecto humano, por fin, ha llegado a la nada absoluta. Precisamente esta nada es la que provoca el vómito en Oswaldo porque "todo esto

me da asco" (95); la paciencia de Oswaldo se ha agotado. La novela acaba con la confirmación de la muerte imprevista:

el Poeta tosiendo, y yo que le pregunto: total: eso de negro, ¿era cabro o rica?; y el Poeta reventando con el zapato semillas secas y bichos, con las manos en los bolsillos y carcajeándose, ¿sabe, Profe, qué me contestó?: es la parca cuñao. (95)

Pisquito encontró su fin como el escarabajo muerto bajo el peso humano del jugador de fútbol y como los otros insectos que el Poeta está matando mientras atestigua la muerte de su amigo.

El creador literario pinta un mundo a la deriva; su obra testimonia los vicios, las taras, la marginación y, sobre todo, la condición circunstancial nihilista del adolescente urbano. Estamos de acuerdo con M.A.K. Halliday quien señala que

[i]n its most general significance a text is a sociological event, a semiotic encounter through which the meanings that constitute the social system are exchanged. The individual member is, by virtue of its membership, a 'meaner', one who means. By his act of meaning, and those of other individual meaners, the social reality is created, maintained in good order, and continuously shaped and modified.¹⁰⁴

Este encuentro semiótico es una manifestación

¹⁰⁴ M.A.K. Halliday 197.

simultáneamente defensiva y hostil contra la indiferencia con que las verdades sociales se parcializan en la literatura tradicional. Las repeticiones, casi automáticas de caso tras caso en que hechos negativos ocurren a los jóvenes, ponen de relieve aspectos que saturan y desquician la realidad social urbana. Esta realidad conmocionada encuentra su monomio en el deslindamiento y la fragmentación del monólogo del narrador-protagonista.

Reynoso, lector asiduo y admirador de Rabelais, declara que el motivo de la estructuración tripartita de su novela se debe a que

[a] mí me impresionó mucho el planteamiento de Rabelais en Pantagruel. Ahí indica que una obra debe ser escrita en diferentes niveles, niveles que deben entrefusarse. En primer lugar, un nivel que sea comprendido por la gran cantidad de lectores. A nadie, tenga cultura o no tenga cultura, se le escapa la importancia y la definición de Pantagruel y Gargantua. De igual manera, a nadie le escapa lo prototípico de Quijote y Sancho. Pero sobre este nivel de comprensión general hay otro nivel de comprensión, el de comprensión simbólico-alegórico, digamos. Llega a otro tipo de lector. Un tercer nivel, está para aquel que busca pues lo que tú llamas lo especulativo poético. El monólogo naturalista es ya un término del que conoce literatura y técnica. Pero, de acuerdo a Rabelais, no solamente hay estos tres niveles sino hay un cuarto nivel que es el nivel de la clave. La clave es aquello que está por encima de la comprensión general, que está por encima del símbolo alegórico, que está por encima de lo estrictamente técnico y literario: la clave

funciona fundamentalmente en el develamiento de una realidad oscura del mundo.¹⁰⁵

Reynoso intenta, mediante la consabida yuxtaposición de niveles, resolver el problema de la accesibilidad de la obra literaria. Los tres niveles se complementan sin dificultar la intelección de la específica manera de representar la realidad. Naturalmente, para el lector más informado, la obra será "un placer distanciado e incluso interferido por la necesidad de reflexión"¹⁰⁶ que se llevará a cabo durante la lectura de los niveles especulativo-poético y del diálogo-simbólico. Mientras tanto para el lector medio, la obra

se distinguiría por la falta de distancia, por la "inmersión" en el mundo ficcional que el texto propone y por el goce sentimental e inmediateista que se deriva de la identificación con personajes o situaciones típicas.¹⁰⁷

Esta identificación, claro está, se llevará a cabo al

¹⁰⁵ Escritores peruanos. qué piensan. qué dicen 103-104.

¹⁰⁶ Susana Reisz de Rivarola, Teoría literaria: una propuesta (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 1987) 110.

¹⁰⁷ Susana Reisz de Rivarola, Teoría literaria 110.

nivel del monólogo.

La novela muestra así una de las realidades más oscuras del mundo urbano. Y la rotulamos oscura, primero, por su naturaleza vil; y segundo, por la falta de atención que nuestros escritores, salvo muy pocos casos, le habían prestado.

La novela, además de los tres niveles señalados, incluye dos poemas. El primero pertenece a William Blake y el segundo lo escribió el Poeta, personaje de la obra. Ambos textos poéticos confirman la visión del hombre justo ahora desamparado. En el primero: "¿Es preciso que el hombre generoso tiemble y abandone / su alegría al ocioso, a la pestilencia / que se burla de él?" (23), y en el segundo: "Pero tu rostro / yace golpeado y algunas palabras del Manso te lastiman. Palabras feroces / salen y se incrustan en tu mirada. Oímos / que te quejas. / Te duele. El sol nos derrite. / Somos piedras quejándonos" (92).

Los poemas reafirman también la visión de la existencia humana como un círculo vicioso en el que todo se repite: "Somos radiografías de círculos concéntricos" (92); la visión de un mundo mal hecho por un dios hipócrita: "¿Qué Dios es este que promulgó leyes de paz y se viste / de tempestades?" (23); la visión de un mundo dominado por el materialismo, por el dinero:

"¿Qué rampante bellaco predica la abstinencia y se envuelve / con grasa de cordero?" (23); y, por último, la noción de que el hombre nada puede hacer contra la avasalladora existencia: "Espera. / No destruyas los círculos." (93). Lo único que permanece de ese ser que decía "¡Ya no quiero seguir, ya no quiero obedecer!" (23) es la nada, la monotonía y la espera pasiva de quien dice: "ya no quiero seguir"; y el silencio: "El silencio de un grito / guardado en medio de una luz naranja-violeta / que te empalaga el alma y los mil-trecientos discos muertos / de tu entretenimiento. Respira" (93).

Los personajes que protagonizan la obra de Reynoso son pues, seres intrahistóricos, en el sentido unamuniano de la palabra. La obra de Reynoso, vista globalmente, es una toma de conciencia de la propia realidad, el creador concibe la literatura como vía de autoconocimiento. En efecto, Reynoso comprende el infortunio de la literatura politizada y en su última novela se aparta del tono vindicatorio de En octubre no hay milagros. El hombre político parece haber sufrido una gran crisis que lo sume en el existencialismo nihilista de El escarabajo y el hombre. Su labor literaria permanece como prueba del carácter innovador de la narrativa de "Palermo". Además, legitima la presencia, en la

literatura, de un grupo social mudo y marginado en cuanto le otorga una voz propia y expresiva que adquiere desde entonces carácter literario. Reynoso enriquece y ensancha la realidad social con una ficción que de una manera u otra incita la reacción en el receptor del texto.

Julio Ramón Ribeyro (1929-)

Colecciones de cuentos:

Los gallinazos sin plumas (1955)

- a) Los gallinazos sin plumas (1954)
- b) Interior "L" (1953)
- c) Mar afuera (1954)
- d) Mientras arde la vela (1953)
- e) En la comisaría (1954)
- f) La tela de araña (1953)
- g) El primer paso (1954)
- h) Junta de acreedores (1954)

Cuentos de circunstancias (1958)

- a) La insignia (1952)
- b) El banquete (1958)
- c) Doblafe (1955)
- d) La molición (1953)
- e) La botella de chicha (1955)
- f) Explicaciones a un cabo de servicio (1957)
- g) Página de un diario (1952)
- h) Los eucaliptos (1956)
- i) Scorpio (1953)
- j) Los merengues (1952)
- k) El tonel de aceite (1953)

Las botellas y los hombres (1964)

- a) Las botellas y los hombres (1958)*
- b) Los moribundos (1961)*
- c) La piel de un indio no cuesta caro (1961)
- d) Por las azoteas (1958)*
- e) Dirección equivocada (1957)
- f) El profesor suplente (1957)
- g) El jefe (1958)
- h) Una aventura nocturna (1958)
- i) Vaquita echada (1961)*
- j) De color modesto (1961)

Tres historias sublevantes (1964)

- a) Al pie del acantilado (1959)
- b) El chaco (1961)
- c) Fénix (1962)

La palabra del mudo. Cuentos 52/72 I (1973)

- a) Los gallinazos sin plumas (1955)

- b) Cuentos de circunstancias (1958)
- c) Las botellas y los hombres (1964)

La palabra del mudo. Cuentos 52/72 II (1973)

- a) Tres historias sublevantes (1964)
- b) Los cautivos (1972)
 - a) Te querré eternamente (1961)
 - b) Bárbara (1972)
 - c) La piedra que gira (1961)
 - d) Ridder y el pisapapeles (1971)*
 - e) Los cautivos (1971)*
 - f) Nada que hacer, monsieur Baruch (1967)*
 - g) Los españoles (1959)*
 - h) Papeles pintados (1960)
 - i) Agua ramera (1964)
 - j) Las cosas andan mal, Carmelo Rosa (1971)
- c) El próximo mes me niveló (1972)
 - a) Una medalla para Virginia (1965)*
 - b) Un domingo cualquiera (1964)*
 - c) Espumante en el sótano (1967)
 - d) Noche cálida y sin viento (1968)*
 - e) Los predicadores (1960)
 - f) Los jacarandás (1970)*
 - g) Sobre los modos de ganar la guerra (1969)*
 - h) El próximo mes me niveló (1969)
 - i) El ropero, los viejos y la muerte (1972)*

La palabra del mudo. Cuentos 52/77 (1977)

- a) Silvio en el rosal (1977)
 - a) Terra incógnita (1975)*
 - b) El polvo del saber (1974)*
 - c) Tristes querellas en la vieja quinta (1974)*
 - d) Cosas de machos (1976)
 - e) Alienación (1975)*
 - f) La señorita Fabiola (1976)
 - g) El marqués y los gavilanes (1977)*
 - h) Demetrio (1953)
 - i) Silvio en el rosal (1977)*
 - j) Sobre las olas (1976)
 - k) El embarcadero de la esquina (1977)*
 - l) El carrusel (1967)
 - ll) La juventud en la otra ribera (1969)*

La juventud en la otra ribera (1974)

* Contiene todos los cuentos arriba marcados con un asterisco.

Novelas:

Crónica de San Gabriel (1960)

Los geniecillos dominicales (1965)

Cambio de guardia (1976)

Analizar la narrativa de Julio Ramón Ribeyro es una tarea ardua que exige, por el mero volumen de obras, un estudio extenso. De hecho, existen por lo menos dos textos críticos dedicados a la investigación de la narrativa ribeyriana.¹⁰⁸ Dado que nuestro propósito es dar una visión coherente de la narrativa de cada autor de "Palermo" y no dedicarnos al estudio exclusivo de la ficción de un único autor, revisaremos sólo aquellos textos de Ribeyro relevantes a la visión generacional de "Palermo".

Antes de entrar al análisis específico de los relatos escogidos, es preciso señalar las características esenciales de la narrativa breve de nuestro autor y cómo aquellos rasgos se relacionan con la ideología generacional.

Ribeyro, como sus coetáneos, opta por un tipo de narrativa realista que se ciñe a un momento dado de la

¹⁰⁸ Véase Wolfgang Luchting. Julio Ramón Ribeyro y sus dobles. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971; Dick Charles Gerdes. "La obra literaria de Julio Ramón Ribeyro en la novelística peruana contemporánea." Diss. U of Kansas, 1976.

realidad socio-cultural y económica peruana, primordialmente limeña. El propio Ribeyro declara que "la literatura que se quiera realista no debe ser nunca intemporal pues la realidad no existe fuera del tiempo"¹⁰⁹. Pero Ribeyro ha dado un paso más, a diferencia de sus contemporáneos, ya que se ha aventurado también en la senda de la literatura fantástica. Sin embargo, ésta no es su vena primordial ni se entronca con la filiación generacional.

Ribeyro consolida su postura ideológica palermista cuando se dedica a descubrir Lima. Ya en el prólogo explicativo de Los gallinazos sin plumas (1955) Ribeyro advierte que todos sus relatos son "de la costa, más concretamente, cuentos de la ciudad. No es difícil adivinar que tienen como escenario nuestra capital"¹¹⁰. Washington Delgado señala que Ribeyro

es un escritor de la ciudad, sus temas y personajes son netamente urbanos. El ambiente natural de Ribeyro son los hoteles, las casas de pensión, las desvencijadas oficinas de la burocracia, las casas, calles y plazas por donde transcurre una burguesía despistada y dramática.¹¹¹

¹⁰⁹ Julio Ramón Ribeyro, Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen 49-50.

¹¹⁰ Julio Ramón Ribeyro, Los gallinazos sin plumas (Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955) 9.

¹¹¹ Washington Delgado, prólogo, La palabra del mudo, vol.1 (Lima: Editorial Milla Batres) xii-xiii.

A la vez, Ribeyro se esfuerza por explicitar la condición marginal y la lucha diaria de los menos agraciados económicamente: "Podrá observarse que mis personajes pertenecen siempre a las clases económicamente débiles. Albañiles, sirvientas, pescadores, etc., son los protagonistas principales"¹¹².

Hemos observado que los escritores de "Palermo" se adjudican, tácitamente, un grupo social y si bien Ribeyro explora las penurias de los desposeídos en su primera colección de relatos, las siguientes evidencian una preferencia por ahondar en la sicología de la clase media urbana. Ya Washington Delgado ha señalado que

los personajes predilectos de Ribeyro son gentes desasidas, vistas en una vejez inútil, cuando el sinsentido de sus vidas aparece palmariamente, o jóvenes desorientados, sumergidos en un mundo arbitrario que no pueden comprender. Y es que el mundo más vivido y mejor conocido por Ribeyro es el de la pequeña burguesía; clase social sin fuerzas, sin ideales propios, sin tradición ni porvenir, sujeta a los azares de la guerra entre el proletariado y el capitalismo, guerra que le resulta incomprensible. La vida de la pequeña burguesía es absurda por naturaleza, carente de sentido porque sus funciones le son impuestas desde arriba, rebosante de problemas psicológicos, económicos, sociales.¹¹³

¹¹² Julio Ramón Ribeyro, prólogo, Los gallinazos sin plumas 9.

¹¹³ Washington Delgado, prólogo, La palabra del mudo, vol.1, xv.

Su narrativa se nutre del drama pequeño-burgués para plasmar la imagen del mundo cotidiano limeño. Es una realidad que se localiza con insistencia en Lima primero y luego en otras provincias del Perú. Más tarde, en Los cautivos¹¹⁴ (1972), el escenario se traslada a Europa, pero los relatos se mantienen en diálogo con la narrativa anterior en cuanto las acciones suceden siempre en zonas urbanas e involucran a seres de la pequeña burguesía. Pero Los cautivos europeos, como su cuentística fantástica, son algo temporal en el conjunto de su obra.

Ribeyro, como sus coetáneos, busca exponer la marginalidad de un grupo humano que a primera vista parece no serlo, pero cuya vida falseada sólo atestigua su incapacidad para adaptarse a la cotidianidad social. Para ello Ribeyro realiza una simbiosis entre estructura y temática de manera que subraya la condición desolada del hombre. La gran mayoría de sus relatos se centran en las vivencias de un único personaje alrededor del cual giran otros pero siempre para solventar

¹¹⁴ Julio Ramón Ribeyro, Los cautivos, La palabra del mudo, vol.2 (Lima: Milla Batres Editorial, 1973) 81-173.

el sufrimiento o la decepción del protagonista. No obstante, Ribeyro no es un narrador enconado. Ya Delgado ha advertido el desapego del autor hacia estas gentes pues "las contempla con ironía, las compadece a lo sumo y con humana impotencia las abandona a su vulgar destino, o les sopla un aire de fantasía para que su inanidad resalte aún más"¹¹⁵.

Es interesante notar que de los 64 relatos que forman el corpus narrativo de nuestro autor sólo uno -"Te querré eternamente"¹¹⁶- tiene un desenlace feliz; los 63 restantes consolidan el fracaso de sus protagonistas.

Ribeyro inicia su carrera literaria con Los gallinazos sin plumas (1955), colección cuya voz predilecta es la tercera persona; sin embargo, la omnisciencia del narrador se combina con diálogos que dominan cada vez más el estilo de nuestro autor. Y si bien la tercera persona omnisciente parece ser su favorita, esto no obstaculiza la presencia de narradores-testigos y de narradores-protagonistas. De la misma manera casi una tercera parte de su cuentística se desarrolla en

¹¹⁵ Washington Delgado, prólogo, La palabra del mudo, vol.1, xv.

¹¹⁶ Pertenece a la colección titulada Los cautivos, La palabra del mudo, vol.2, 83-92.

primera persona, siempre combinada con voces dialogadas representativas de su estilo tanto inicial como maduro. Ribeyro se ciñe tradicionalmente a las unidades de tiempo, acción y lugar. La estructura de sus relatos sigue el esquema clásico de introducción, nudo y desenlace. Pero esto no impide que ensaye técnicas no convencionales. Ribeyro se nos muestra partidario del relato empezado in medias res y del relato desarrollado a través de hilos retrospectivos que dialogan con el presente cronológico de la narración. En cuanto a extensión se refiere, sus relatos son homogéneamente breves salvo los de Tres historias sublevantes (1964)¹¹⁷, comparativamente más extensos.

Ahora que hemos trazado una caracterización relativamente general de la cuentística de Ribeyro, ahondaremos en aquellos relatos que conjugan el interés generacional; es decir, que revisaremos los cuentos que muestran la sociedad limeña como agente alienante, el afán generacional por desmitologizar la burguesía peruana para arrancarla de ese pedestal ilusorio que la sostiene y la mostración del mestizo como protagonista y como ser marginal.

Ribeyro se ajusta a la visión generacional de ob-

¹¹⁷ Julio Ramón Ribeyro, Tres historias sublevantes, La palabra del mudo, vol. 2, 5-80.

servar la conducta humana como un fenómeno específico de la época y del lugar en que se desarrolla. La similitud de la percepción etnográfica y la del escritor es obvia en el mundo que Ribeyro pinta, pues no se trata de crear un mundo escapista sino de homologar lo vivido y lo visto por él. Es justamente por esto que la gran mayoría de sus personajes provienen de la pequeña burguesía que Ribeyro conoce tan íntimamente.

La mayor parte de sus cuentos se pueden estudiar desde la perspectiva generacional de dar a conocer la ciudad y sus habitantes en un momento específico y cambiante en la historia peruana. Los valores morales y sociales están en un proceso de cambio y la pretérita actitud de desprecio hacia el indio se ha transformado en desprecio hacia el ser de recursos económicos escasos. Ribeyro se adscribe a la meta generacional de dar una voz a aquéllos que nunca la han tenido. Precisamente aquí radica la clave de la elocuencia paradójica del título de sus obras completas: La palabra del mudo. Estas peculiaridades, además de las coincidencias cronológicas, nos permiten incluir la narrativa ribeyriana en la "generación de Palermo". Es más, en el prólogo explicativo a Los gallinazos sin plumas, Ribeyro establece que

[d]os son las razones principales que me han movido a publicar esta colección de cuentos. En primer lugar, una razón que podríamos llamar de solidaridad editorial con mis amigos y compañeros de letras. La mayoría de ellos, -Zavaleta, Vargas Vicuña, Congrains, Salazar Bondy- han publicado en el último año su primer volumen de cuentos y ello ha sido para mí algo más que un ejemplo, casi una invitación a compartir los mismos riesgos de la aventura. La segunda razón pertenece a otro orden y constituye en suma la verdadera justificación: la necesidad de marcar una etapa en mi producción o, en otras palabras, de dejar una señal ostensible que me permita calcular en lo futuro una eventual evolución.¹¹⁸

Si bien Ribeyro ha declarado que todos sus relatos "han nacido de situaciones singulares, sin relación uno con el otro y cualquier afinidad entre ellos es pura coincidencia"¹¹⁹ él mismo se contradice cuando afirma

Yo mismo advierto que muchos de mis cuentos, sin habérmelo propuesto, forman familias o grupos, ligados por lazos visibles o secretos y que estos grupos a su vez, dentro de una perspectiva más amplia, podrían constituir como las diversas modulaciones de uno o muy pocos temas.¹²⁰

Efectivamente, la temática subyacente a todos sus

¹¹⁸ Julio Ramón Ribeyro, prólogo, Los gallinazos sin plumas 7.

¹¹⁹ Julio Ramón Ribeyro, prólogo Silvio en el rosedal, La palabra del mudo, vol.3 (Lima: Editorial Milla Batres, 1977) 2.

¹²⁰ Julio Ramón Ribeyro, prólogo, Silvio en el rosedal, La palabra del mudo, vol.3, 2.

relatos es el fracaso humano, la imposibilidad de establecer un diálogo abierto con sus semejantes. Los personajes de Ribeyro, como los de Reynoso, pugnan en vano por encontrar un alma amiga pero, además, están predeterminados al fracaso.

Los títulos de sus colecciones de cuentos son indicios claros del pesimismo que permea la obra ribeyriana: Los gallinazos sin plumas (1955) adopta el sobrenombre común dado a los niños limeños que se ganan la vida y se alimentan de los muladares municipales; Las botellas y los hombres (1964)¹²¹ anuncia el consabido dilema del alcohol como medio de escapar a la realidad; Tres historias sublevantes (1964)¹²² sugiere una injusticia capaz de excitar la indignación del receptor; Los cautivos (1972) advierte la nulificación del libre albedrío; El próximo mes me niveló (1972)¹²³ anuncia la carencia de recursos económicos. Excepciones a esta norma son Cuentos de circunstancias (1958)¹²⁴ y Silvio en el rosedal (1977), rótulos

¹²¹ Julio Ramón Ribeyro, Las botellas y los hombres, La palabra del mudo, vol.1, 189-293.

¹²² Julio Ramón Ribeyro, Tres historias sublevantes, La palabra del mudo, vol.2, 5-80.

¹²³ Julio Ramón Ribeyro, El próximo mes me niveló, La palabra del mudo, vol.2, 177-291.

¹²⁴ Julio Ramón Ribeyro, Cuentos de

neutros que no impactan la sensibilidad del lector a primera vista. Cuentos de circunstancias es el título que caracteriza mejor la narrativa de Ribeyro según él opina: "quizás el único título que convenga a los 64 relatos de estos tres volúmenes sea Cuentos de circunstancias"¹²⁵.

Los temas que Ribeyro privilegia dentro del contexto ideológico generacional se pueden clasificar del siguiente modo: 1) la crueldad y la violencia gratuitas; 2) la injusticia del viejo orden social todavía vigente; 3) la condena de prácticas sociales mediante una reductio ad absurdum de las mismas; 4) los prejuicios socio-económicos, culturales y raciales; 5) la transformación de Lima en una ciudad horrible: Lima reflejo de la huachafería de la clase media; 6) la marginalidad y el fracaso del ser acomplejado que falsea su identidad debido a presiones socio-culturales; 7) la incomunicación y la consecuente soledad del ser humano.

1) La crueldad y la violencia gratuitas

circunstancias, La palabra del mudo, vol.1, 101-186.

¹²⁵ Julio Ramón Ribeyro, prólogo, Silvio en el rosedal, La palabra del mudo, vol.3, 2.

Ribeyro, como Congrains Martín y como Reynoso, pinta un mundo sórdido en el que la violencia gratuita abunda a la vez que la crueldad humana se agudiza. "En la comisaría" (1954)¹²⁶ y "Los moribundos" (1961)¹²⁷ ejemplifican de manera clara este fenómeno.

"En la comisaría" el narrador omnisciente presenta a Martín y a Ricardo presos por no pagar una cerveza. El comisario informa a los detenidos que el primero que le pegue al panadero, preso por golpear a su mujer, saldrá libre. Ricardo insta a Martín pero éste se niega a agredir al panadero porque Luisa, de quien Martín está enamorado, aborrece la violencia. Martín, irónicamente se convence de que para llegar a tiempo a su cita con Luisa, debe recurrir a la violencia y así lo hace.

El título del relato obviamente se refiere a la localización de la acción, pero también ironiza la arbitrariedad de los hechos que ocurren en un recinto

¹²⁶ Julio Ramón Ribeyro "En la comisaría," Los gallinazos sin plumas, La palabra del mudo, vol.1 (Lima: Milla Batres Editorial, 1973) 49-59. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

¹²⁷ Julio Ramón Ribeyro, "Los moribundos", Las botellas y los hombres, La palabra del mudo, vol.1, 203-214. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

donde la ley se debería respetar. El narrador omnisciente caracteriza a los personajes mediante diálogos. Así, Ricardo se nos presenta más cruel que el comisario. El no se beneficiará si Martín agrede al panadero, no obstante, insiste en la violencia pues Martín

[s]entía...sobre su perfil derecho, la mirada penetrante de Ricardo, visiblemente empeñada en descubrir sus pensamientos. A su oído llegó un susurro:

-Ánimate, es tu oportunidad...

(...) -Fíjate bien, es un pedacito de hombre... -continuó Ricardo rozándole la oreja- No necesitarás ser muy brusco... (51)

-No necesitarás ser muy brusco... -prosiguió Ricardo- Te bastará darle una patadita en... (52)

El discurso susurrado de Ricardo potencia la magnitud de la violencia apenas contenida.

El narrador informa al lector sobre la admiración que Martín siente por Ricardo, hecho que lo motiva a tolerarlo "a su lado como una especie de cerebro suplementario encargado de suministrarle ideas" (52). Las palabras de Ricardo, sumadas al ambiente nauseabundo de calor y pestilencia, casi convencen a Martín, ya pre-dispuesto a la violencia y a la morbosidad pues

no podía apartar la vista de ese sucio espectáculo [el vómito de un borracho]. Una atracción morbosa, mezcla de asco y de curiosidad, lo retenía inmóvil. Era la misma

atracción que sentía ante los animales muertos, los accidentes de tránsito, las heridas humanas... (54)

Sin embargo, las palabras de Ricardo no tienen éxito en incitarlo a la violencia. A raíz de esto, Ricardo recurre a lo que podemos clasificar como tortura psicológica para poner en marcha la reacción violenta en Martín:

Es un lindo domingo. (...)
 -¿No te parece [Martín]? Yo no sé qué haría si estuviera en la calle. Tendría que ir a la playa [a donde Martín quiere ir con Luisa] ..., ¡qué aburrimiento! Tregar a los tranvías [lugar de la cita] repletos, después la arena toda sucia... (55)
 Martín miró desconcertado a su amigo. No sabía exactamente adónde quería ir, pero sospechaba que sus intenciones eran temibles. En su cerebro se produjo una gran confusión.
 (55)

Ricardo ha logrado manipular la conciencia débil de Martín -desesperado por llegar a la cita- para desatar su cólera: "-Dígale al comisario que aquí hay un voluntario dispuesto a sacarle la mugre a este cochino..." (57).

La situación se torna totalmente grotesca: el panadero amedrentado por la furia del desconocido palidece y retrocede mientras que Martín, convertido en una fiera indomable, se degrada hasta animalizarse en tanto que Ricardo, el arquitecto de la farsa, se "reía

con un aire malévolo" (57).

La crueldad de Martín se torna totalmente insensata cuando éste, enfrentado con el panadero, "comenzaba a sentir un poco de impaciencia, porque se daba cuenta de que su entusiasmo decaía y que había algo de grotesco en toda esa escena" (58). A pesar de esto Martín insiste en ensañarse con su inofensivo rival. Su conducta no es pues la del valiente sino la del hombre que abusa de sus semejantes para beneficio propio.

Pero el narrador no nos presenta un personaje chato. Martín es un ser complejo que reconoce la bajeza de su comportamiento y que se avergüenza hasta la autohumillación. De aquí que cuando Martín, ya libre, vea a Luisa "se miró los puños, donde nuevas cicatrices habían aparecido y, avergonzado, se metió las manos en los bolsillos, como un colegial que quiere ocultar ante su maestro las manchas de tinta" (59).

Ribeyro nos revela así la incapacidad humana para distinguir lo racional de lo irracional. Las acciones del protagonista que ansía la aceptación de Luisa, paradójicamente, sólo han logrado acentuar su marginación. Es más, ahora él mismo se degrada porque comprende su vilificación espiritual.

En el caso de "Los moribundos" la crueldad se agudiza. Debido a la falta de hospitales, los heridos

de la guerra entre Perú y Ecuador son colocados en edificios municipales y luego en casas particulares. El narrador-testigo relata la estancia de dos heridos, uno ecuatoriano y otro peruano, en su casa. Los peruanos ganan la guerra, el herido patriota muere y el ecuatoriano, ya mejor, quiere irse pero no lo dejan.

El cuento narrado en primera persona por un narrador-testigo, sorprende al lector por la morbosidad del relator que degrada a las víctimas del conflicto armado:

lo único que me interesaba era ver cómo los muertos, al morir, trataban de abrir la boca y de enseñar los dientes, aunque fuera los dientes rotos, a través de los labios rotos. Me llamaba la atención la risa de los muertos, una risa que yo encontraba, no sé por qué, un poco provocadora, como la risa de aquellas personas que lo hacen sin ganas, solamente por fastidiarnos la paciencia.
(205)

La pintura no puede ser más grotesca ni la degradación más obvia. Recuérdese que la boca y especialmente la boca abierta es el mejor vehículo para la degradación humana¹²⁸. El narrador centra sus pensamientos en este único motivo y juega con una imagen otrora espeluznante. La imagen grotesca crece a medida que los muertos se acumulan pues "[o]tra impresión no me

¹²⁸ Mikhail Bakhtin, "The Grotesque Image of the Body," Rabelais and his World 317.

producían los muertos, quizás porque había demasiados y su misma abundancia destruía ese efecto patético que produce el muerto solitario" (205). Y, por último, la imagen alcanza el mayor escarnio mediante la animalización de los cadáveres: "Ya no parecían hombres los muertos en camionadas. Parecían cucarachas o pescados" (205).

Pero no se trata sólo de degradar a las víctimas. El relato nos muestra una sociedad enfermiza en la que la histeria general prevalece sobre la racionalidad y la conmiseración humana. El ejemplo más claro de crueldad gratuita motivada por la histeria lo encontramos en Eulalia, la hermana del narrador. Eulalia odia a los ecuatorianos porque Marco, su novio, está involucrado en el combate. Como no se sabe cuál de los dos heridos es el peruano, ella aborrece a ambos hasta el punto de negarles un vaso de agua: "Que se mueran de sed, que revienten esos pestíferos. ¡Son ecuatorianos! Ellos son los que disparan contra Marcos" (208).

Resulta absurdo que Eulalia invoque a la Virgen María mientras calumnia a los moribundos "¡Ay, virgen-cita mía, nuestra casa con los asesinos de Marcos!" (209). Además, Marcos está sano y salvo, y ella lo sabe porque lo acaba de ver "sorprendida de que viniera de la guerra sin que le faltara un brazo o por lo menos un

dedo" (206). Ese "por lo menos" del narrador es indicio de una morbosidad patente.

La guerra finaliza y la victoria se celebra con una gran cena a la que asisten militares, civiles y hasta un ecuatoriano residente en Paita. Durante la comida uno de los heridos grita y el padre del narrador junto con éste encuentran al peruano agonizante. El trato del padre hacia el muerto -"mi papá le levantó la cara de los pelos" (213)- muestra una falta de piedad que raya en lo cruel y que se agudiza cuando, para no molestar a sus invitados, el señor regresa a la mesa y dice que nada ha ocurrido. Sin embargo, el lector intuye cierta mortificación en el hombre cuando éste queda "mirando fijamente la medalla nueva que brillaba en el pecho del comandante" (214).

Es preciso señalar que si bien en la narrativa de Reynoso la violencia se manifestaba como un conato absurdo de aceptación social, como también sucede en "La comisaría" y en "Los moribundos", Ribeyro nos muestra una postura radicalmente distinta pues la condición socio-económica y cultural de los personajes es otra. Ellos pertenecen a la clase media y poseen un respetable nivel de instrucción y de bienestar material, no son seres marginados. Lo curioso y alarmante de la situación es que este grupo social, que debería ser el

más equilibrado, se nos presenta enfermizo e intolerante; sus características innatas parecen ser la violencia, la vilificación y la crueldad gratuita, además de una extraña fascinación por lo morboso. En otras palabras, es una clase media malsana que homologa la grotesca pero real "sociedad deformada por su jerarquización egoísta"¹²⁹.

2) La injusticia del viejo orden social todavía vigente

Ribeyro, como sus contemporáneos, se preocupa por mostrar la permanencia de un sistema social que funciona en detrimento de los desposeídos pero que la burguesía pudiente insiste en mantener. "Al pie del acantilado"¹³⁰ y "El chaco"¹³¹ ejemplifican de manera clara y convincente esta tara socio-cultural.

¹²⁹ Julio Ortega, La cultura peruana: experiencia y conciencia (México: Fondo de Cultura Económica, 1978) 23.

¹³⁰ Julio Ramón Ribeyro, "Al pie del acantilado," Tres historias sublevantes, La palabra del mudo, vol.2, 5-31. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

¹³¹ Julio Ramón Ribeyro, "El chaco," Tres historias sublevantes 33-57.

"Al pie del acantilado" desarrolla el tópico que ya Congrains Martín había trabajado en "Lima, hora cero". Ambos relatos tienen por protagonistas a seres sumamente pobres que deben enfrentarse a la burocracia limeña de expedientes, abogados y jueces. En este caso no aparece CULSA, la compañía privada, sino que es la municipalidad la que desaloja a los habitantes del acantilado. En ambos relatos vence la fuerza superior: la compañía -en el de Congrains- y la municipalidad -en el de Ribeyro, que carece del tono resignado característico de "Lima hora cero" de Congrains.

El narrador ribeyriano es un viejo orgulloso y luchador que se niega a doblegarse. El punto de vista de este narrador-protagonista satura el relato con su tenaz optimismo. La visión optimista del oprimido rompe con la exposición tradicional del tópico opresor/oprimido.

Ribeyro, como su coetáneo Congrains Martín, concentra su visión en un determinado grupo social que mora en un territorio específico y en un tiempo dado; y, a la manera del etnógrafo urbano¹³², narra desde la primera persona y privilegia la problemática de los

¹³² George M. Foster, Robert V. Kemper, comps., "Urban Anthropologists," "Urbanites as rural people," Anthropologists in Cities (Boston: Little Brown and Co., 1974) 6-9.

desposeídos.

El narrador, en primera persona del plural, cuenta lo que le ocurre a él, Leandro, y a su familia. Pero de esa primera persona se pasa a un "nosotros" narrativo que comprende a la "gente del pueblo", en otras palabras, a todos los pobres del lugar:

Nosotros somos como la higuierilla, 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 higuierilla sigue creciendo, propagándose, alimentándose de piedras y de basura. Por eso digo que somos como la higuierilla, nosotros, la gente del pueblo. Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuierilla, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir. (7)

Sin embargo, no todo el relato se desarrolla en este "nosotros" narrativo. El narrador recurre a la primera persona del singular cuando los hechos se tornan íntimos, de manera que "nosotros" se alterna con "yo" para finalizar en "nosotros".

Estos hombres, como higuierillas, se afincan en el barranco seco y construyen su vivienda poco a poco.

Más tarde aparece Samuel, un ser totalmente autosuficiente que se une a la familia de Leandro:

Desde esa vez, sin que yo ni mis hijos le dijéramos nada, comenzó a trabajar para nuestra finca. Primero compuso las cerraduras de las puertas, después afiló los anzuelos, después construyó, con una hojas de palmeras, un viaducto que traía hasta mi casa el agua de las filtraciones. Su costal parecía no tener fondo porque de él sacaba las herramientas más raras y las que no tenía las fabricaba con las porquerías del muladar. (11) (Nuestro subrayado)

El punto de vista se va centrando en los hechos de mayor trascendencia para el narrador. El lenguaje simple y claro del discurso deja filtrar, como por casualidad, la ironía. La casa de Leandro, construida con objetos encontrados en el barranco y en el muladar, está muy lejos de ser una "finca"; es, en verdad, una casucha en un acantilado desierto y sucio. No obstante, el rótulo de "finca" confiere a la vivienda humilde orgullo y calor de hogar.

El acantilado se va llenando de otros pobres que construyen sus casas allí. Leandro, a pesar de estar rodeado por otros seres, siente que es "un hombre solo" (24) y que, por lo tanto, "es como un cadáver, como un fantasma que camina entre los vivos" (24). Los vecinos piensan que "'algo malo tendrá ese hombre cuando está solo'" (24). A pesar de esto, todos recurren a este "fantasma" cuando llega el oficio de desalojo:

De la barriada bajó una comisión para mos-

trármela [la notificación]. Estaban muy alborotados. Ahora sí me trataban bien y me llamaban "Papa Leandro". Claro, yo era el más viejo del lugar y el más ducho y sabían que los sacaría del apuro. En el papel decía que todos los habitantes del desfiladero debían salir de allí en el plazo de tres meses.
(24)

La convicción del narrador se deja ver claramente. El cree que podrá cambiar el fallo del juez -"sabían que los sacaría del apuro"- . Sin embargo, sus esfuerzos son vanos y la municipalidad, con su cuadrilla, empieza la demolición. Leandro intenta otra táctica: reúne a los habitantes en su casa y

[n]osotros nos mantuvimos firmes. Eramos más de cincuenta y estábamos armados con todas las piedras del mar.
-No pasarán -decíamos, mirándonos con orgullo.
Durante todo el día las máquinas estuvieron paradas. A veces bajaba el capataz, a veces subíamos nosotros para parlamentar. Al fin, el ingeniero dijo que llamaría al juez. Nosotros pensamos que ocurriría un milagro.
(29)

Pero entonces aparece el elemento poderoso: el juez, quien anuncia "-¡Los que quieran irse a la Pampa de Comas que levanten la mano! -dijo- He concedido que les cedan veinte lotes de terreno. Vendrán dos camiones para recogerlos" (29). Este momento desenmascara a las "personas, [que], necesitan de un amo para poder vivir" (10). Los infelices del acantilado, a sabiendas de que

en Comas los espera una vida más dura sin agua, en el mero desierto, agachan la cabeza y obedecen al amo. Leandro es el único que no se rinde. El no es un cobarde, recoge sus cosas y va en busca de otro lugar donde reinstalarse. Hacia el final del relato, aparece Toribio con Delia, su mujer que está encinta, y ambos se unen al viejo padre.

El relato se cierra con la higuierilla que le dio comienzo. Leandro y los suyos encuentran una higuierilla y "-¡Aquí! -le dije a Toribio- ¡Alcánzame la barreta! y escarbando entre las piedras, hundimos el primer cuartón de nuestra nueva vivienda" (31). La estructura circular del cuento enriquece la trama y consolida la penosa problemática: los pobres urbanos están destinados a la vida nómada, a vagar, a asentarse y otra vez, a emprender la búsqueda de vivienda cuando las fuerzas del poder socio-económico lo manden. El mensaje del narrador parece ser que no hay escapatoria al círculo vicioso que, como el torbellino marino, hunde a sus víctimas hasta ahogarlas. El optimismo del narrador actúa así como el agente salvavidas.

"El chaco", como el relato precedente, se localiza en un espacio preciso. Pero este relato difiere del anterior en cuanto carece del optimismo personal del narrador. El narrador, innominado, es testigo de lo que

ocurre en el pueblo y su discurso se centra en los episodios de mayor suspenso. Su meta va más allá del mero narrar, se trata de dilucidar la conducta del opresor y el proceder rebelde pero digno del oprimido. Ribeyro desarrolla así un tópico que atestigua los cambios nacionales que surgen a finales de la década de 1950¹³³.

"El chaco" cuenta la historia de lo acaecido a Sixto Molina, minero que regresa a las sierras de Huaripampa para descansar.

Sixto llegó de las minas hace meses, junto con otros mineros huaripampinos. Venían a ver su pueblo, las retamas, las vacas que dejaron en el pastizal y a partir nuevamente hacia La Oroya, el caserío de las chimeneas, después de reposarse. Pero sólo venían a morir, como dijo Pedro Limayta, pues tenían los pulmones quemados de tanto respirar en los socavones. Y en verdad que se fueron muriendo, poco a poco, en las sementeras, tosiendo sobre las acequias, y se quedaron torcidos en el suelo, entre nosotros, que no sabíamos qué bendición echarles. Así se fueron todos, menos Sixto Molina. (35)

Un día mientras Sixto está conversando con sus amigos, pasa el niño José, hijo de don Santiago, patrón

¹³³ Recuérdese que para entonces los líderes sindicales habían empezado su campaña de concientización y estimación del obrero y de lucha por mejores condiciones de trabajo y de trato humano. Para más detalles véase François Bourricaud, "Los olvidados -the Violence of the Have-nots," Power and Society in Contemporary Peru (New York: Praeger Publications, 1970) 89-104.

de la hacienda, y Sixto no lo saluda. Cuando José pregunta por qué no lo ha saludado, "Sixto se rio como nunca lo había oído yo, dándose puñetes en el vientre y cogiéndose luego más abajo las partes de la vergüenza" (36). El incidente se repite varias veces y José, enfurecido, le pega en repetidas ocasiones a Sixto.

Un día cae una roca en uno de los corrales de don Santiago y mata cuatro ovejas; más adelante una choza de la punta de Purumachay se incendia y los carneros del patrón huyen despavoridos. Don Santiago culpa a Sixto ("'[s]é que hay un cholo ladino, Sixto Molina, que me las pagará'" (39)). Entonces el patrón, José, y un grupo de subalternos llega a casa de Sixto pero

[c]omo vieron que la puerta estaba cerrada, se quedaron cavilando. Don Santiago bajó y comenzó a gritar:

-¡Sixto Molina! ¡Aquí hemos venido para que nos digas por qué has prendido fuego en la punta de Purumachay!

La puerta seguía cerrada. A esa hora Sixto no estaba pues se había ido temprano, llevando su ganado a pastear. Así se lo dijimos pero el niño José no nos creyó y, desmontado, comenzó a dar de patadas en la puerta. Cuando la rompió, entró a la casa seguido de su gente. Se fueron hasta el corral que hay detrás y encontraron allí a las dos vaquillas.

No se las llevaron porque eran muy chuscas. Nosotros sólo escuchamos los tiros. Cuando entramos al corral vimos que se habían muerto con los ojos abiertos, sin protestar, echando sangre por su pellejo lleno de huecos de bala. (40)

Casi todos los huaripampinos, menos el narrador, creen que Sixto ha sido el culpable y que el castigo ha sido justo. Sin embargo, Sixto es inocente, los que han trasgredido el orden son don Santiago y su hijo. El patrón parece reconocer la injusticia "porque vino a hacer las paces con Sixto" (41), quien no acepta las ofrendas del patrón. Sixto, aunque pobre y enfermo, conserva su dignidad de hombre y no se deja comprar, se rehúsa a trabajar para don Santiago e increpa a los huaripampinos que dejan de trabajar sus tierras para cosechar las del patrón:

Ustedes tienen sangre de calandria -les decía-. Alma de borrego tienen. Lamen la pezuña del patrón.
 Algunos braceros le hacían caso a veces y no iban a trabajar y cuando el mayordomo Justo Arrayán venía a buscarlos, le decían:
 -Por nadita del mundo trabajamos. Sixto dice que somos como borregos. Que venga don Santiago a pedirnoslo de rodillas o que nos pague más. (42)

Las arengas de Sixto contra el patrón hacen que éste mande a sus hombres a apalear a Sixto. El castigo inmerecido despierta el deseo de venganza en el ex-minero, quien una noche llega hasta la casa del patrón y cuando sale José le devuelve a éste con creces las palizas recibidas.

La transgresión de Sixto motiva el "chaco": la

cacería humana. Sixto se esconde en el cerro Marcapampa pero los hombres de don Santiago rodean el cerro y logran cazarlo. Inevitablemente el viejo orden social prevalece y Sixto muere asesinado injustamente. El trágico final de Sixto sugiere que el mensaje del narrador es destacar la vigencia del poder del hacendado/opresor con su consecuente dosis de crueldad, la permanencia del primitivismo reinante en las zonas rurales y, por último, lo que nos parece más importante, la convicción de Sixto Molina en su dignidad personal por la que muere.

Así, "Al pie del acantilado" y "El chaco" ponen el dedo en las llagas centenarias que aquejan al país pero, a la vez, muestran que los desposeídos peruanos han empezado a tomar conciencia de su dignidad. El mestizo ha aprendido del indio que la conducta pasiva no puede alterar los esquemas arraigados de avasallamiento. El pobre y el indio ya respetan su integridad, ahora se trata de ganar el reconocimiento de los poderes institucionalizados.

3) La condena de prácticas sociales mediante el reductio ad absurdum de las mismas.

Ribeyro en su esfuerzo por bosquejar los patrones

culturales que rigen la clase media, profundiza en la sicología criolla¹³⁴ para exponer los conflictos socio-culturales que la aturden. Para esto Ribeyro explora las prácticas sociales falsas de este grupo cultural y las condena mediante una pintura ridiculizante. "Explicaciones a un cabo de servicio" (1957)¹³⁵ y "El banquete" (1958)¹³⁶, ambos pertenecientes a Cuentos de circunstancias, son los relatos que mejor se prestan para dilucidar este aspecto.

En "Explicaciones a un cabo de servicio", Pablo Saldaña relata su dilema a un cabo que lo arresta por no abonar lo que él y Simón Barriga, su socio ahora desaparecido, han consumido en un restaurante. El narrador-protagonista, en primera persona, relata retrospectivamente los hechos importantes de su encuentro con Simón Barriga a modo de diálogo con un interlocutor silente, al que no llegamos ni a conocer ni a

¹³⁴ Usamos el término "criollo" como equivalente de "sly and cunning, a schemer and intriguer, and, at the bottom end of the scale, as a coward." François Bourricaud 82.

¹³⁵ Julio Ramón Ribeyro, "Explicaciones a un cabo de servicio," Cuentos de circunstancias, La palabra del mudo, vol. 1, 143-149. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

¹³⁶ Julio Ramón Ribeyro, "El banquete," Cuentos de circunstancias 109-115.

oir pero que sabemos que es el cabo que lo arrestó.

El narrador-protagonista se nos presenta como un ser ridículamente ufano pues carece tanto de empleo como del dinero que necesita para mantener su condición social. Irónicamente su deseo por incorporarse, de manera definitiva, a la clase media lo predispone a un comportamiento absurdo en su búsqueda de trabajo:

[P]ero no cualquier trabajo...eso, no... ¿Usted cree que un hombre de mi condición puede aceptar cualquier trabajo?... Yo tengo cuarenticinco años, amigo, y he corrido mundo (...) En fin, tengo experiencia... Yo no entro en vainas: nada de jefes, nada de horarios, (...) Pues eso salí a buscar esta mañana, como salí ayer, como salgo todos los días, desde hace cinco meses (...) Para buscar un trabajo hay que echarse a caminar por la ciudad, entrar en los bares, conversar con la gente. (...) Ese es mi sistema. (145)

Tan absurda como su método para buscar trabajo es su sicología. El orgullo de Saldaña le impide reconocerse en Simón Barriga, ambos hombres son el vivo reflejo del otro. Los dos son seres soñadores, saturados de falso orgullo. El narrador jamás describe físicamente a su amigo que lo aventaja en picardía. El único dato que el lector posee es el nombre de "Barriga", pero éste es suficiente para caracterizar al sujeto. El receptor, al focalizar su atención en el vocablo/elemento barriga, descubre un poderoso indicio del

gigantesco apetito y sed del individuo. Pero estas características trascienden lo físico para señalar su sed de abundancia económica. De acuerdo al planteamiento de Bakhtin de "lo alto" versus "lo bajo", la localización topográfica baja de la barriga sumada a la vanidad absurda contribuyen a la degradación del ser.

Por otra parte, los planes para el negocio se hacen siempre en restaurantes y bares:

Pero socios de a verdad...Fue entonces cuando nos dirigimos a Lince, a la picantería de que le hablé. Era necesario planear bien el negocio, en todos sus detalles, ¿eh? Nada mejor para eso que una buena enramada, que unos tamales, que unas botellitas de vino Tacama...
(146)

Las imágenes de comida y bebida abundantes se relacionan estrechamente con la barriga y la picardía, a la vez que acentúan la situación absurda de la consumición sin tener los medios para pagarla. Ellos, como la clase a la que quieren pertenecer, se nos presentan continuamente comiendo porque la comida copiosa es símbolo de prosperidad¹³⁷, falsa en este caso.

La imagen grotesca del proyecto y de los protagonistas se robustece mediante la ironía. Barriga y

¹³⁷ Recuérdese cómo Luis Buñuel satiriza la fascinación de la burguesía por la comida abundante en The Discreet Charm of the Bourgeoisie (Greenwich Film Production, 1972).

Saldaña se embarcan en empresas monumentales para las que se requieren cuantiosas cantidades de dinero. La comida, el vino y el falso ambiente de prosperidad los sumerge en un mundo irreal donde nada es problema: "Para mí, para Simón, un millón de soles es una bicoca" (146).

La prosperidad del negocio aumenta al ritmo del almuerzo y de los tragos, de manera que para la sobremesa los soñadores ya se repartían las ganancias imaginarias. Sin embargo, el negocio y la prosperidad fracasan repentinamente con la desaparición de Simón. Saldaña no puede abonar la cuenta y es detenido pero insiste en soñar "usted se ha dado cuenta que yo no soy una piltrafa, que yo soy un hombre importante" (149), pues la ficción es lo único que le queda. El sabe que se ha degradado a la condición de piltrafa, de aquí que proteste su detención vociferando "Yo soy un hombre, ¿entiende? ¡un hombre!" (149), cuando él ya presiente que no es nadie ni nada.

Ribeyro ha logrado distanciarse lo suficiente de su protagonista para observarlo objetivamente y para mostrar las prácticas bochornosas que empequeñecen al limeño arribista de clase media baja. Ya Wolfgang Luchting ha señalado que "Explicaciones a un cabo de servicio", "a mí me parece un monumento casi antro-

pológico del hombre criollo en todos los sentidos del adjetivo"¹³⁸.

"El banquete", por la mera hiperbolización de los acontecimientos, degrada aún más las tradicionales prácticas de la burguesía peruana. El relato se divide en dos partes relatadas en tercera persona por un narrador omnisciente. En la primera, Fernando Pasamano hace los arreglos necesarios para agasajar a su pariente, el presidente de la república. El convite lo motivan un puesto ambicionado de embajador y un ferrocarril que llegue de la costa a las tierras andinas de Pasamano. La segunda parte da inicio al banquete y Pasamano asegura su futuro de embajador millonario. Sin embargo, un imprevisto golpe de estado arruina los planes y el futuro del protagonista.

Ya el apellido de Fernando "Pasamano" satiriza el contexto del relato y señala su característica primordial: su condición de adulator. Pasamano pertenece a la burguesía minera venida a menos y el banquete tiene como propósito reestablecerlo a la burguesía pudiente. Paradójicamente, para alcanzar su meta el protagonista debe ostentar una riqueza de la que carece, pero está tan seguro del resultado que invierte sus últimos

¹³⁸ Wolfgang Luchting, Julio Ramón Ribeyro y sus dobles 147.

ahorros en aparentar esa opulencia:

su residencia hubo de sufrir una transformación general. Como se trataba de un caserón antiguo, fue necesario echar abajo algunos muros, agrandar las ventanas, cambiar la madera de los pisos y pintar de nuevo todas las paredes. (111)

La exageración de los preparativos exteriores no acaba en las paredes sino que se extiende al interior, de manera que las reformas "le dieron a su mansión el aspecto de un palacio afectado para alguna solemne mascarada" (142). La huachafería¹³⁹ de Pasamano se extiende de la casa a sus habitantes y se agudiza hasta transformar a su mujer en un payaso grotesco que se nos presenta como "una figura femenina que tenía las piernas de una cocotte, el sombrero de una marquesa, los ojos de una tahitiana y absolutamente nada de su mujer" (113).

La señora Pasamano confirma la sentencia de que "[h]ay una huachafería aristocrática y otra proletaria pero es probablemente en la clase media donde ella reina y truena"¹⁴⁰. Evidentemente, la huachafería reina

¹³⁹ "El recién mentado es un peruanismo que reúne en un solo y pleno haz los conceptos de cursi, esnobista y ridículo," Sebastián Salazar Bondy, "Sátira e instinto de casta," Lima la horrible (Lima: Ediciones Peisa, 1974) 117.

¹⁴⁰ Mario Vargas Llosa, "¿Un champancito hermanito?," Antología general de la prosa en el Perú, 3 vols. (Lima: Ediciones Edubanco, 1986) vol.3, 504.

en la casa Pasamano que ostenta en la parte más visible del salón "un retrato del presidente -que un pintor copió de una fotografía-" (112), y truena cuando a la llegada del dignatario "Fernando, olvidándose de las reglas de la etiqueta, movido por un impulso de compadre, se le echó en los brazos [al presidente] con tanta simpatía que le dañó una de sus charreteras" (113-114).

El festín carnavalesco no es una mera burla frívola sino que atestigua y denuncia la corrupta y anquilosante actitud del limeño promedio que aspira, sin querer trabajar para ello,

a la discreta estimación social, pundonor que los sociólogos del mundo contemporáneo indican como característico de la organización burguesa pero que en Lima -en América Latina- es igualmente residuo de aquel ir a valer más (José Durand) que atrajo al Nuevo Mundo a los aventureros de la conquista y el virreynato.¹⁴¹

La Reductio ad absurdum de la adulación interesada denuncia así el nepotismo pero, a la vez, y de manera muy sutil, condena las ambiciones aristocráticas de un sector social que se empeña en glorificar y perpetuar

¹⁴¹ Sebastián Salazar Bondy, "Sátira e instinto de casta", Lima la horrible 115.

un pasado idílico que nunca lo fue y en el que ellos, "gente proveniente del interior" (111), hubieran sufrido toda clase de humillaciones. El presente narrativo se ensaña con esta familia de arribistas cuando al día siguiente del banquete, Fernando abrió el periódico y

leyó los titulares y, sin proferir una exclamación, se desvaneció sobre la cama. En la madrugada, aprovechándose de la recepción, un ministro había dado un golpe de estado y el presidente había sido obligado a dimitir. (115)

Fernando Pasamano resulta ser un agente activo en la destrucción de su futuro. La hiperbolización extrema sólo puede motivar una degradación a su vez colosal. Pasamano, como todos los personajes de Ribeyro, es un ser destinado al fracaso e impotente para cambiar su suerte.

Ambos relatos satirizan los intereses arribistas y las prácticas absurdas de las que la clase media se vale en sus esfuerzos por ascender en la escala socio-económica. El lector percibe el roce social entre burgueses como un fenómeno saturado de una vanidad contradictoria y definitivamente inmerecida.

4) Prejuicios socio-económicos y raciales

La misma clase media limeña (en ella incluimos a

todos sus estratos), no es únicamente cruel, huachafa y arribista sino que también se caracteriza por menospreciar a los seres económicamente débiles: indios, negros y mestizos. Ya es sabido que una de las huachafías mayores y más comunes de la clase media peruana es "creerse blancos"¹⁴², y usar el pedestal de la "blancura" para desde allí empequeñecer a todo aquel que no sea "blanco". "La piel de un indio no cuesta caro"¹⁴³ y "De color modesto"¹⁴⁴ explicitan aun desde sus títulos la problemática racial. A la vez, el extravío moral y la crueldad inherentes a este grupo socio-económico se manifiestan con incisión.

En "La piel de un indio no cuesta caro", Miguel emplea a Pancho, un indio, en su casa de campo. Pancho sale a jugar con los hijos del presidente del club campestre y se electrocuta en un cable de alta tensión del club. El presidente prohíbe a Miguel que revele a los

¹⁴² Mario Vargas Llosa, "¿Un champancito hermanito?" 506.

¹⁴³ Julio Ramón Ribeyro, "La piel de un indio no cuesta caro," Las botellas y los hombres, La palabra del mudo, vol.1, 215-226. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

¹⁴⁴ Julio Ramón Ribeyro, "De color modesto," Las botellas y los hombres 279-293.

padres del muchacho la verdadera causa de su muerte. El presidente logra que el médico que atendió a Pancho falsifique el certificado de defunción. De acuerdo a éste, Pancho murió de una deficiencia cardíaca y el club queda libre de toda responsabilidad. Miguel, que había protestado, se resigna a aceptar la mentira.

El relato se desarrolla en base a diálogos con muy pocas intervenciones del narrador omnisciente. Ya las primeras líneas del diálogo entre Miguel y Dora, su esposa, acusan cierto desprecio hacia el indio: "-¿Pien-
sas quedarte con él? [se refiere a Pancho] -preguntó Dora a su marido- (...) -Guárdalo entonces contigo. Te puede ser útil" (217). El discurso de Dora cosifica y degrada al nativo peruano. Para ella, el indio es un objeto que se puede guardar o tirar según convenga, nada más ni nada menos que una herramienta que cuando es inútil se descarta o se reemplaza por otra.

La muerte de Pancho desata una red de reacciones que solventan, como "En el amor no es para Delfina"¹⁴⁵ de Salazar Bondy, la condición de ente inferior del nativo peruano. Dora sabe que algo grave le ha ocurrido al muchacho pero "se encogió de hombros, aspiró la margarita y continuó deambulando por el jardín" (221).

¹⁴⁵ Sebastián Salazar Bondy, "El amor no es para Delfina," Naúfragos y sobrevivientes (Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955) 61-67.

Más tarde, al enterarse de la tragedia, comenta: "Es una lástima. ¡Pobre muchacho!" (222) pero no puede comprender por qué el asunto mortifica a su esposo: "-¿Estás verdaderamente molesto?" (224).

Ribeyro al caracterizar a sus personajes mediante las palabras de éstos, obliga al receptor a reaccionar ante tanta indiferencia. Pero la indiferencia es apenas la punta del témpano de hielo. Si bien a Dora no le afectan los hechos, el presidente del club se muestra consternado porque sus hijos pudieron haber sido las víctimas:

-¡Imagínate que Mariella o que Victor hubieran cogido el alambre! Te juro que yo...
 -¿Qué cosa? [pregunta Miguel]
 -No sé...habría habido alguna carnicería.
 (223)

Sin embargo, el problema no es mayor pues los padres del muchacho viven en El Porvenir, es decir que pertenecen a una categoría socio-económica inferior y, además, son indios. El lector percibe entonces la hipocresía descarada del presidente quien resuelve que la tragedia no es tal, así que

vamos a tomarnos un trago y a conversar detenidamente del asunto. Estoy seguro que las instalaciones están bien hechas. Puede haber sucedido otra cosa. En fin, tantas cosas suceden en los cerros. ¿No hay testigos? (223)

La negativa de Miguel a participar en semejante mentira muestra visos de una dignidad que pronto será anulada. A la vez, complica la situación pero no lo suficiente como para exponer la verdad. El tejido discursivo revela el soborno, a la vez que la corrupción del médico y de la policía. El presidente alega que lo que vale no son los testigos sino "las pruebas escritas" (225). Miguel se resigna a no actuar cuando descubre que su mujer, sobrina del presidente, comparte la manera de pensar de éste: "-No te hagas mala sangre -le susurró al oído-. A ver, pon cara de gente decente. Miguel la miró: algo en sus rasgos le recordó el rostro del presidente" (226).

Resulta sumamente irónico que para pertenecer al grupo de la "gente decente" haya que ser hipócrita. El relato nos indica que la sociedad está en un proceso activo de descomposición moral o, si se prefiere, es una sociedad culturalmente mutilada que "reproduce con bastante exactitud...los intereses sociales de la vieja oligarquía peruana, la que -como decía Mariátegui- desciende de los encomenderos españoles"¹⁴⁶. Es decir, que la clase media pudiente está perpetuando los esque-

¹⁴⁶ Antonio Cornejo Polar, La cultura nacional: problema y posibilidad (Lima: Lluvia Editores, 1981) 11.

mas de opresor/oprimido. La mejor manera de evidenciar la inferioridad del indio es silenciándolo. Así, Pancho pronuncia un total de cinco palabras en un relato de diez páginas. Ribeyro se limita a exponer lo ocurrido de manera objetiva y, sin llegar a la crítica militante de Reynoso o a la aleccionante de Zavaleta, logra sembrar la semilla de la irritación en el receptor.

"De color modesto" muestra, como el relato anterior, la intolerancia de la clase media hacia la gente de color y pobre. El relato traza el dilema de Alfredo que no tiene éxito con las chicas debido a su falta de dinero. Alfredo está solo en medio de una gran fiesta y su incomodidad lo lleva a la cocina donde encuentra a una sirvienta negra con la que baila en la terraza. La pareja, al ser descubierta, se ve obligada a abandonar la casa por separado, luego se encuentran en el Malecón donde la policía los arresta por "delito contra las buenas costumbres" (292).

El relato narrado en tercera persona por un narrador omnisciente toma el punto de vista de Alfredo y se combina con diálogos de los personajes. El cuento ejemplifica dos tipos de marginación. La primera es la del pobre. Cuando Alfredo cree haber encontrado una amiga en una morena de ojos verdes, ella se entera de que él no tiene un automóvil y su amistad se torna en

desprecio.

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. (285).

Es decir, que el menosprecio se da cuando el equilibrio monetario se quiebra; el que las personas hayan pertenecido al mismo grupo social en un tiempo dado, no mitiga el desprecio.

El segundo tipo de marginación es más complejo y más interesante. El descubrimiento de Alfredo con la negra causa una profunda conmoción en la fiesta:

-¿Qué escándalo es éste? -decía el dueño moviendo la cabeza. (...)
-¿No tiene usted respeto por las mujeres que hay acá? -intervino un tercer caballero.
(288)

La negra es una sirvienta y como tal no tiene derecho a alternar, menos aún a bailar, con un señorito aunque la iniciativa haya sido de él. El lector percibe la intención del narrador de mostrarnos la clase media limeña como un grupo social vulnerable, pues el abolengo de este sector no es la aristocracia de sangre sino la del dinero. En cuanto a la raza se refiere, el mestizaje es tan innegable como el afán por

la "blancura". La mujer de bajo linaje y negra se convierte entonces en una amenaza concreta a la feliz "homogeneidad" racial y socio-cultural de los pudientes. El rechazo y la humillación tienen como meta frenar la relación que pueda abrir las puertas de la sociedad a la gente de color. Pero esta humillación es menor comparada a la que ella sufre cuando los arrestan en el malecón.

El oficial de policía manifiesta que "[c]on una persona de color modesto no se viene a estas horas a mirar el mar" (290). El eufemismo provoca la respuesta de Alfredo. En el diálogo del policía con Alfredo encontramos la veta más cruda de rechazo hacia la mujer: "¿Es que esta señorita no puede ser mi novia? -No puede. -¿Por qué? -Porque es negra" [replica el policía] (290-291). Adviértase que la mujer ni siquiera tiene el derecho al nombre, simplemente es "la negra". El color de la mujer la degrada ante los ojos del policía, dudosamente "blanco", que la acusa de prostituta ("¿No serás tú una polilla?" (291)). Paradójicamente, el blanco de la humillación no es Alfredo sino la mujer; él es blanco y ella no. Además, ya hemos visto que los burgueses se nos muestran siempre inocentes, ellos jamás cometen indecencias. En una situación embarazosa la persona de color "modesto" es la licenciosa. Alfredo

arguye que "-No sé si será para usted delito pasearse con una amiga." (292) a lo que el policía replica "-En la oscuridad sí y más con una negra" (292). El policía prueba al joven que ella no es "una señorita":

-No crea que soy un imbécil -dijo aproximándose a Alfredo-. Yo también, aunque uniformado, tengo mi culturita. ¿Por qué no hacemos una cosa? Ya que esta señorita es su novia, sígase paseando con ella. Pero eso sí, no en el malecón, allí los pueden asaltar. ¿Qué les parece si van al parque Salazar? El patrullero los conducirá. (292)

La idea de lucirse en el parque Salazar motiva el desasosiego de Alfredo quien "[p]ensaba en la inclemente iluminación del parque Salazar, especie de vitrina de la belleza vecinal" (292) burguesa. Irónicamente, Alfredo termina de degradar a la mujer "expuesta a una incomprensible humillación" (293). El lector percibe que ahora él será motivo de mofa pues los muchachos de mejor condición económica no van a permitir que Alfredo se atreva a "cholificar" el parque de los pudientes. Las figuras elegantes y apuestas de los chicos "bien" intimidan al joven:

-Fíjate dijo-. Se me han acabado los cigarrillos. Voy hasta la esquina y vuelvo. Espérame un minuto.

Antes de que la negra respondiera, salió de la vereda, cruzó entre dos automóviles y huyó rápido y encogido, como si desde atrás lo amenazara una lluvia de piedras. A los cien pasos se detuvo en seco y volvió la mirada.

Desde allí vio que la negra, sin haberlo esperado, se alejaba cabizbaja. (292)

La humillación de la sociedad y de Alfredo no afectan a la negra que conoce las reglas consuetudinarias de la conducta limeña y que no está dispuesta a auto-degradarse. A diferencia de la mujer, Alfredo se vilifica moralmente cuando reconoce que él es tan hipócrita como el resto de su sociedad. La clase media ribeyriana, como la de Salazar Bondy, es en definitiva una sociedad malsana y arbitraria cuya "culturita" se guía por prejuicios arcaicos pero todavía vigentes.

5) La transformación de Lima en una ciudad horrible: Lima reflejo de la huachafería de la clase media

"Los eucaliptos"¹⁴⁷, lo hemos seleccionado, en primer lugar, porque muestra claramente las disparidades socio-económicas de la capital; en segundo, porque el relato está saturado de la nostalgia típica del limeño que recuerda tiempos pasados como mejores; y, tercero, porque el cuento es el fiel

¹⁴⁷ Julio Ramón Ribeyro, "Los eucaliptos," Cuentos de circunstancias, La palabra del mudo, vol.1, 157-165. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

retrato de Lima la horrible que caracteriza la narrativa de "Palermo".

El narrador-protagonista rememora los días felices de su niñez y de su adolescencia en el barrio de Santa Cruz antes de que éste sufriera los cambios impuestos por la modernización. El narrador presenta una Lima misteriosa, llena de recovecos abandonados por el placer infantil:

La gente del pueblo llamaba a nuestro barrio "Matagente". En aquella época no había alumbrado público. De noche las calles eran tenebrosas y nosotros las recorriamos alumbrándonos con linternas. A veces íbamos hasta el "Mar del Plata", viejo caserón abandonado sobre la avenida Pardo. A través de su verja de madera observábamos el jardín donde la yerba crecía en desorden invadiendo los caminos y las gradas de piedra. Perdidas en el follaje se veían estatuas de yeso sin brazos, sin nariz, sucias de polvo y de excrementos de aves. (160)

Estos son los restos de la ciudad colonial que el tiempo ha ido destruyendo. El narrador recuerda, además, la belleza de los eucaliptos que servían para protegerlos del sol abrasador y a los que los niños se trepaban para observar el barrio y sus gentes.

En esta Lima antigua no faltan los personajes excéntricos: el Loco Saavedra, por ejemplo, que "[t]odas las semanas traía uno [sombrero] diferente: chambergos, gorras de marinero, boinas de colegial. Al

final andaba sin camisa pero con un hermoso sombrero de copa" (161).

Con el pasar del tiempo el barrio empieza a cambiar y los niños se agrupan en pandillas. Es entonces cuando el lector percibe los primeros indicios de prejuicios socio-económicos y raciales:

Existía allí otra pandilla que nosotros llamábamos la pandilla de los "cholos". Ellos nos llamaban los "gringos" y nos tiraban piedras con sus hondas. Las riñas se sucedían. Muchas veces regresamos a casa con la cabeza rota. Nuestro barrio era, en realidad, como una pequeña aldea y las rivalidades de clase eran notorias. Había la gente del corralón, la gente del callejón, la gente de la quinta, la gente del chalet, la gente del palacete. Cada cual tenía su grupo, sus costumbres, su manera de vestir. Las distancias se guardaban estrictamente y ni aun en la época de los carnavales se perdía la noción de las jerarquías. (162)

El narrador pinta la Lima dividida desde su punto de vista. Como era de esperar, su discurso muestra a los suyos como inocentes; son los "otros", los "cholos" los que atacan y hieren a los niños blancos. Pero el relato no puede desarrollarse de otra manera, el burgués nunca se muestra como agresor, él es quien siempre sufre las injusticias que los "cholos" perpetran. Sin embargo, el discurso no oculta el prejuicio contrario: los "cholos" llaman "gringos" a los blancos, es decir, que aun ellos albergan sentimientos enajenantes. A la

vez, el narrador se mofa del "cholo" cuando relata que "[e]n uno de los callejones de Enrique Palacios vivía don Santos, un hombre, enigmático. Se decía que era el cholo más rico de todo el barrio" (162) y, además, éste "[h]ablaba de París, del barrio Latino. Decía que él había vivido allí por el año veinte, que había tenido su 'paletot' y usado un peinado a lo Valentino" (162). Este hombre ridículo conmueve al receptor cuando "[a]l ver nuestros rostros escépticos quedaba callado, se afligía y nos rogaba con voz lastimosa que le consiguiéramos un puesto. -¡Aunque sea de portero! -añadía limpiándose una lágrima" (162).

Pero don Santos no es el único ridículo, la ciudad misma empieza a convertirse en un absurdo conglomerado de edificios cuyos estilos no concuerdan. Lima se vuelve huachafa¹⁴⁸, los edificios son prueba de las aspiraciones extranjerizantes, coloniales y de disfraz del limeño en pos de categoría social:

¹⁴⁸ "Demos una mirada alrededor y hallaremos decenas [de huachafos]: la dependiente de tienda que remeda los modelos de la damisela de las fiestas de sociedad, el burócrata que se reviste de forense gravedad verbal, el pequeño burgués que acomete su casita propia copiando en modesto los regustos arquitectónicos del palacio... Estos son casos de disfracismo en pos de la categoría que no se tiene y que se presume superior aunque de hecho no lo sea. Lo postizo, es, en último término, huachafo, y según las previas categorías constituye antes lo huachafito, lo huachafoso y lo huachafiento." Salazar Bondy, "Sátira e instinto de casta," Lima la horrible 117.

Pronto nos vimos rodeados de casas. Las había de todos los estilos; la imaginación limeña no conocía imposibles. Se veían chalets estilo buque con ojos de buey y barandas de metal; casas californianas con tejados enormes para soportar la tímida garúa; placetes neoclásicos con recias columnas dóricas y frisos de cemento representando escudos inventados; no faltaban tampoco esas extrañas construcciones barrocas que reunían al mismo tiempo la ojiva del medievo, el balcón de la colonia, el minarete árabe y la gruta romántica donde una virgen chaposa sonreía desde su yeso a los paseantes. (163)

Esta es la Lima horrible que Salazar Bondy descubre y, a la vez, es cualquiera de nuestras ciudades latinoamericanas. Es la típica ciudad sin estilo, que se ha apropiado de todo un poco y cuyo resultado es una amalgama incoherente de estilos. Esta es la ciudad a la que Alejo Carpentier alude en "Problemática de la actual novela latinoamericana":

Las [ciudades] nuestras, en cambio, están, desde hace mucho tiempo, en proceso de simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones - tanto en lo arquitectónico como en lo humano. Los objetos, las gentes, establecen nuevas escalas de valores entre sí, a medida que al hombre americano le van saliendo las muelas del juicio. Nuestras ciudades no tienen estilo. Y sin embargo empezamos a descubrir ahora que tienen lo que podríamos llamar un tercer estilo: el estilo de las cosas que no tienen estilo.

Lo que ocurre es que el tercer estilo, por lo mismo que desafía todo aquello que se ha tenido, hasta determinado momento, por buen estilo y mal estilo -sinónimos de buen gusto y mal gusto- suele ser ignorado por quienes

lo contemplan cada día, hasta que un escritor, un fotógrafo mañoso, proceda a su revelación.¹⁴⁹

La ciudad idílica termina por desaparecer cuando los eucaliptos son cortados pero, a pesar de esto, la vida continúa y "[n]uevos niños vinieron y armaron sus juegos en la calle triste. Ellos eran felices porque lo ignoraban todo" (165). El narrador acaba el relato con un tono nostálgico cuando declara que la nueva generación no comprende a la anterior: "No podían comprender por qué nosotros, a veces, en la puerta de la casa, encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando el aire, pensativos" (165).

6) La marginalidad y el fracaso del ser acoplejado que falsea su identidad debido a presiones socio-culturales

En este apartado nos proponemos investigar la influencia de los valores socio-culturales impuestos por la clase media y cómo estos distorsionan la conducta de la clase trabajadora. Los valores falsos propios de la clase media atrofian a los seres y contribuyen a ensanchar la marginación y la magnitud

¹⁴⁹ Alejo Carpentier, Tientos y diferencias (Montevideo: Editorial Arca, 1967) 15-16.

del fracaso personal. Reynoso y Salazar Bondy ya han ilustrado la lucha inútil del ser marginado que trata de incorporarse a la sociedad mediante actos semi-delinquentes que, contrariamente, sólo consiguen exacerbar su marginación. Ribeyro se preocupa por aquellos que viven en la legalidad cotidiana pero cuyo esfuerzo por escalar o mantener su situación socio-económica es igualmente estéril. Esto ocurre de manera obvia en "Los predicadores"¹⁵⁰ y en "Alienación"¹⁵¹. El fracaso de los personajes ribeyrianos se magnifica porque ellos mismos se engañan; son personajes complejos y sinceros, salvo con ellos mismos, y carecen del cinismo de los protagonistas de Reynoso o de Salazar Bondy.

"Los predicadores" (1960) destaca los valores falseados de quienes pretenden ser lo que no son para eludir la sórdida realidad y para tratar de mostrarse miembros de una clase media poderosa. El relato se divide en tres partes y cada una de ellas tiene un narrador diferente. La primera es el monólogo interior

¹⁵⁰ Julio Ramón Ribeyro, "Los predicadores," El próximo mes me niveló, La palabra del mudo, vol.2, 229-235. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

¹⁵¹ Julio Ramón Ribeyro "Alienación," Silvio en el rosal, La palabra del mudo, vol.3, 63-78. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

de Ucucha. La segunda y la tercera parte se narran a modo de un diálogo prolongado con un interlocutor silente al que no llegamos ni a conocer ni a oír. Ribeyro ha suprimido todas las fórmulas introductorias en el discurso narrativo de manera que el lector se encuentra frente a frente con un tipo de diálogo que, por falta de un interlocutor, se transforma en monólogo. Hacemos un aparte para señalar que en El escarabajo y el hombre (1970)¹⁵² de Reynoso se usa la misma técnica narrativa pero diez años más tarde.

Volviendo a "Los predicadores", el monólogo de Ucucha revela la miseria y el desamparo de la mujer prostituta cuya mala fama la ha arruinado. Su condición socio-económica es insufrible y carece de remedio. Lo único que anima a la mujer es la fantasía como medio de escape. Para esto ella inventa un pasado feliz -"la reina que he sido de la primavera, cuando vendía conservas en mi tiendecita" (231)-. La imaginación ya extraviada permite a Ucucha sentirse si no parte de, por lo menos relacionada con los pudientes: "Mil millones de dólares me mandó mi tío, de dólares en oro, en tres cofres, y ellos los ladinos, el obispo también

¹⁵² Oswaldo Reynoso, El escarabajo y el hombre (Lima: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1970).

dice don Licurgo, todos ellos se lo agarraron" (231).

Es obvio que estas riquezas son sólo producto de la fantasía de Uchucha que anhela pertenecer a un nivel socio-económico más cómodo. Ella se siente fracasada pues su "vida es pena sobre pena y cólera sobre cólera" (231), de aquí que busque vengarse de quienes la han sumido en semejante desdicha. Pero la única venganza accesible a ella es la humillación de sus opresores:

Yo escupo al suelo, vea, escupo sobre su nombre del Jojosho, ese mierda que tiene una verga de doce brazas que se la enrolla en la pierna de larga que es, ese hombre que se acuesta con animales, qué iba a ser yo su mujer. (231)

La narradora logra presentar al Jojosho como una figura grotesca. La acción de escupir y el insulto sirven de preámbulo a la degradación. La hiperbolización del falo oscurece la presencia del hombre para resaltar la preponderancia de lo físico sobre lo espiritual. De esta manera el hombre bestia es vilificado mediante su animalización. Pero la mujer va más allá de la degradación: "Mi tío el presidente Prado, tengo las cartas, vendrá para vengarme de todos esos malos hombres, les cortará la verga y los colgará de la catedral" (231).

El parentesco, ficticio por supuesto, con el presidente de la república, confiere a la mujer el poder exclusivo del potentado, el único poder capaz de anular

por completo a un ser humano. El capar la virilidad del hombre es el medio más efectivo de Ucucha para reducirlo pues se trata de eliminar la presencia del elemento de explotación: el falo. Ucucha se auto-engaña para darse el poder y la estima de que carece, pero en el mundo real, ella continúa siendo un ser degradado, una doña nadie loca.

El segundo monólogo pertenece al Capitán Fuentes, el Jojosh, que adolece de los mismos deseos de aceptación social de la Ucucha. Como ella, él se inventa un pasado glorioso que minimice su deplorable situación presente y sobre todo su relación con la Ucucha: "Es una mujer sin cultura, no es de nuestra condición, qué va a tener el roce que yo tuve con el gran mundo cuando fui agregado cultural en Roma" (232).

Además, él se cree perteneciente a la clase media alta pues "[y]o no puedo alternar con gente de esa condición, yo capitán Fuentes, que tengo mi solar y mi renta para pasar buena vida" (232). Paradójicamente, su discurso -"la Ucucha está mal de su idea intelectual y dizque durmió conmigo" (232)- no es el de un hombre refinado por la holganza económica sino que es más parecido al de un provinciano con aires de grandeza. Lo mismo demuestran sus acciones, desesperación por fingirse lo que no es:

Y ahora usted, con disimulo, aquí detrás del soportal, no vaya a ser que la gente se entere, usted sabe que mi solar no anda muy bien, será la última vez que le pido, présteme una libra, por favor. (233)

Así el Jojosho contribuye a su propia marginación. El pernicioso "qué dirán", símbolo de la clase media, lo adoptan aquellos interesados en alcanzar dicho estrato socio-económico. Los resultados, sin embargo, son negativos pues el hombre debe vender su dignidad propia para proyectar una falsa figura que no le confiere ningún beneficio económico.

El tercer monólogo es el de un borrachín encargado de barrer la escuelita local. El "hip", leitmotiv que se repite insistentemente a lo largo del monólogo, y la falta absoluta de puntuación acusan la condición embriagada del narrador que se lanza a hablar sin tregua. Su discurso atestigua la intención del hombre de evadirse del mundo real mediante la bebida. Se trata de olvidar su fracaso y, sobre todo, el desasosiego que siente por haber engañado a su madre:

yo sólo sé es verdad que a veces me mareo y no voy a la oficina pero hip lo hago cuando leo las cartas de mi mamacita como ésta que tengo aquí en el bolsillo que me dice hip fíjese doctor querido hijo de mis tormentos que hace seis años partiste del Cuzco hip tú que vas a publicar un libro yo hip estoy orgullosa de tí tu diploma es la recompensa

de mi vida me dice hip rezo por tí Licurgo a la virgencita milagrosa pero ahora le contaré que iré con el embajador de Inglaterra a la pampa... (234)

Licurgo, a pesar de reconocer su mentira, no puede desasirse del círculo vicioso en el que se ha sumido. Su vida ha fracasado y la bebida sólo logra acentuar esa "derrota secreta"¹⁵³ que se muestra a los cuatro vientos.

En "Alienación", Ribeyro incorpora un matiz trágico-cómico al discurso narrativo pero dando al cuento un giro didáctico. El cuento traza el dilema de Roberto, un zambo limeño, que quiere convertirse en gringo. Roberto se enamora de Queca, niña blanca y de clase media, pero no logra alcanzar su amistad porque "'Yo no juego con zambos'" (66). Estas palabras alteran el destino de Roberto pues, a partir de entonces, él nota que "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" (69): estos seres eran los estadounidenses. Queca, así como Roberto, intuye las ventajas del yanqui en la sociedad limeña, siendo lo más importante ganar el "status" social que ella no tenía. Para alcanzar su

¹⁵³ José Miguel Oviedo, "El cuento contemporáneo del Perú," Narradores peruanos 2da. ed. (Caracas: Monte Avila Editores, 1976) 19.

meta Queca se casa con Mulligan.

El narrador-testigo declara que el nombre de Roberto se fue acortando a Bobby y después a Bob: "En su ascensión vertiginosa hacia la nada fue perdiendo en cada etapa una sílaba de su nombre" (65). La poda del nombre indica desde ya el empequeñecimiento y, por añadidura, la degradación de Roberto.

Pero esto no es todo, Roberto decide que "o Mulligan o nada. (...) El problema estaba en cómo llegar a ser un Mulligan siendo un zambo" (69). En el proceso de metamorfosearse de zambo a gringo, radica la tragedia y la comicidad del relato:

Antes que nada había que deszambarse. El asunto del pelo no le fue muy difícil: se lo tiñó con agua oxigenada y se lo hizo planchar. Para el color de la piel ensayó almidón, polvo de arroz y talco de botica hasta lograr el componente ideal. Pero un zambo teñido y empolvado sigue siendo un zambo. Le faltaba ver cómo se vestían, qué decían, cómo caminaban, lo que pensaban, quiénes eran en definitiva los gringos. (69)

Para esto Roberto espía lugares frecuentados por gringos y descubre la "manera especial de vestir que él calificó, a su manera, de deportiva, confortable y poco convencional" (70).

El proceso de alienación lo enfrenta con su madre, con los chicos del barrio que lo empiezan a odiar por

parecerse a los otros y, por último, con su jefe a quien "[n]ada lo reventaba más que no ser lo que uno era. Cholo o blanco era lo de menos" (71). Roberto pierde su trabajo y mientras busca otro decide aprender inglés, arma necesaria para transformarse en gringo. Ensayo primero copiar el diccionario entero pero luego se decide por el cine y,

[a] fuerza de rever los films aprendió frases enteras y hasta discursos. Frente al espejo de su cuarto era tan pronto el vaquero romántico haciéndole una irresistible declaración de amor a la bailarina del bar, como un gangster feroz que pronunciaba sentencias lapidarias mientras cosía a tiros a su adversario. El cine además alimentó en él ciertos equívocos que lo colmaron de ilusión. (72)

Roberto llega a creer que se parece a Alan Ladd, y entonces se dedica a pasearse a la entrada de los cines, en espera de que la gente notara el parecido. Pero lo único que logra es que "la primera vez que lo vimos en esa pose nos reímos de él en sus narices" (72), cosa que no afecta los planes de agringamiento del muchacho.

El joven se emplea en el "Bowling" y con su poco inglés se gana la amistad de los gringos y, "[c]omo Roberto era muy difícil de pronunciar, fueron ellos quienes decidieron llamarlo Bobby" (73). Bobby se matricula en el Instituto Peruano-Norteamericano para aprender inglés. En esta escuela él "conoció a otros López,

que desde otros horizontes y otros barrios, sin que hubiera mediado ningún acuerdo, alimentaban sus mismos sueños y llevaban vidas convergentes a la suya" (73). Bobby, ensimismado con la idea de agringarse, no logra comprender lo absurdo que es su propósito. Entabla amistad con José María Cabanillas quien "había empezado a estrangular al zambo que había en él con resultados realmente vistosos" (73).

Al final del curso el profesor, Mister Brown, "los puso como ejemplo al resto de los alumnos, hablando de 'un franco deseo de superación'" (73). Las palabras de Mister Brown contienen una carga irónica abrumante. El lector relaciona de inmediato la "superación" con el falsear la identidad, hecho indigno de aplauso.

Después de mucho trabajo y sacrificios ambos jóvenes llegan a Nueva York donde se dieron cuenta de que

se habían dado cita todos los López y Cabanillas del mundo, asiáticos, árabes, sici-
lianos, caribeños, musulmanes, quechuas,
polinesios, esquimales, ejemplares de toda
procedencia, lengua, raza y pigmentación y
que tenían sólo en común el querer vivir como
un yanqui, después de haberle cedido su alma
y haber intentado usurpar su apariencia.
(75)

La dura vida de Nueva York los despoja de todas sus pertenencias y los atormenta, pero lo peor fue aquella "cosa blanca que caía del cielo, que los des-

pintaba y que los hacía patinar como idiotas en veredas heladas y que era, por el color, una perfidia racista de la naturaleza" (76).

La única solución a sus problemas económicos y legales es la guerra de Korea: "El que quisiera ir a pelear un año allí tenía todo garantizado a su regreso: nacionalidad, trabajo, seguro social, integración, medallas" (76). Ambos peruanos se enlistan. Cabanillas sobrevive pero López muere decapitado por la artillería enemiga "y su cabeza fue a caer en una acequia, con todo el pelo pintado revuelto" (77). Así, pues, acaban los intentos de superación del zambo que quiso ser gringo. Cabanillas irónicamente regresa a Lima, donde se instala, "desempolvado ya y zambo como nunca, vi- viendo holgadamente de lo que le costó ser un mutilado" (77).

El colofón que sigue al cuento relata lo que le sucedió a Queca en Kentucky con Mulligan, quien

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

El subtítulo del relato -"cuento edificante seguido de breve colofón"- encierra la clave del men-

saje. El narrador se propone, mediante las experiencias de López, Cabanillas y Queca, subrayar los sentimientos enajenantes que oprimen al limeño y que lo llevan a caer en el más trágico absurdo. El final amargo de los tres constituye un desenlace aleccionante.

Así Ribeyro nos muestra lo irrisorio y lo desastroso que resulta el fingirse lo que no se es. La clase trabajadora, que correctamente busca la superación socio-económica, al mimetizar las costumbres de un modelo fallido se acompleja y se desequilibra de tal manera que se hunde en lo ridículo y potencia, así, una marginación mucho más marcada que la inicial.

7) La incomunicación y la consecuente soledad del ser humano

La literatura de "Palermo" adopta como propósito fundamental y último plasmar la incomunicación y la soledad humana que surgen a raíz del estado descompuesto de la sociedad urbana moderna. Los protagonistas, ya sean de Congrains Martín, Reynoso, Salazar Bondy, Ribeyro o Zavaleta, son seres alienados por distintos motivos y situaciones socio-culturales y económicas. Dentro de la generación, Ribeyro es el mejor exponente de esta insoluble problemática

existencial que se convierte en el leitmotiv de su narrativa. "Una aventura nocturna"¹⁵⁴, "Una medalla para Virginia"¹⁵⁵, "El carrusel"¹⁵⁶ y "Las cosas no andan bien Carmelo Rosa"¹⁵⁷, pintan de manera clara y convincente la melancolía y el enajenamiento humano.

"Una aventura nocturna" exhibe, de manera contundente, la alienación humana. El relato, narrado en discurso indirecto por un narrador omnisciente, traza el dilema de Arístides, un ser completamente solo -que "temblaba de gozo una semana sólo porque un desconocido se le acercaba para preguntarle la hora" (266)-, y fracasado que desperdicia su vida en el más completo aban-

¹⁵⁴ Julio Ramón Ribeyro, "Una aventura nocturna," Las botellas y los hombres, La palabra del mudo, vol.1, 261-268. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

¹⁵⁵ Julio Ramón Ribeyro, "Una medalla para Virginia," El próximo mes me niveló, La palabra del mudo, vol.2, 177-190. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

¹⁵⁶ Julio Ramón Ribeyro, "El carrusel," Silvio en el rosal, La palabra del mudo, vol.3, 173-184. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

¹⁵⁷ Julio Ramón Ribeyro, "Las cosas no andan bien Carmelo Rosa," Los cautivos, La palabra del mudo, vol.2, 169-173. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

dono:

A los cuarenta años, Aristides 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. (263)

Aristides cree haber hallado la felicidad una noche cuando, en un café vacío, se encuentra con una mujer que le sonríe, lo atiende, le habla y hasta baila con él. El hombre casi no puede creer su buena fortuna y "[d]e 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" (265). Pero la buena fortuna de un ser abatido no podía durar en un universo de aprovechadores urbanos. La mujer, después de embobar a su presa, lo hace guardar la treintena de mesas que estaban en la terraza y le pide que traiga el macetero, entonces ya desde dentro, "[l]a mujer corrió el cerrojo, hizo una atenta reverencia y le volvió la espalda" (268). Recién en ese momento Aristides se da cuenta del

engaño. El hombre rompe el macetero y "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" (268). El discurso narrativo revela que la marginación del protagonista se ha potenciado al extremo de una degradación rematada. El ambiente socio-cultural que rodea al protagonista termina por privarlo de su ya precaria dignidad personal.

En "Una medalla para Virginia", Virginia, una adolescente, rescata a la esposa del alcalde que se ahogaba en el mar de Paíta. El alcalde, en agradecimiento, decide dar una fiesta en honor de Virginia y entregarle la Medalla al Mérito. El narrador omnisciente transcribe las conversaciones de los burgueses que se dedican a vilipendiar a Max, el padre de la chica: "¿Es verdad que al viejo Max lo mantiene su mujer? -Lo que lo mantiene es la cerveza" (184). Pero cuando lo ven entrar, la conversación cambia: "-Bajar la voz, que allí están" (184), y los decentes, revestidos de hipocresía, se muestran candorosos y admirados ante el viejo y su familia: "El alcalde salió a recibirlos, secundado por los notables. Hubo un interminable rumor de felicitaciones. Los demás invitados se habían agolpado en la puerta" (184).

Se inicia la fiesta, los discursos, el baile y,

por último, Virginia aburrida y sola decide salir a la terraza. De pronto el alcalde, que tanto le había agradecido su acción heroica, le da alcance para confesarle lo mucho que lamentaba el rescate:

-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... Bueno, la quise al comienzo, es verdad, pero se marchitó tan rápido, se volvió fea, egoísta, vulgar... En fin, no vale la pena hablar de estas cosas. 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? (189)

Sólo en este instante Virginia comprende las intenciones eróticas del alcalde y, nerviosa ante el avance amoroso, se excusa y vuelve al interior de la casa. La connotación de los ojos del alcalde que incessantemente habían mirado y perseguido a Virginia durante toda la noche cambia, tanto para Virginia como para el receptor:

Oscuros, soñadores, alineados entre la sienes canosas, un poco tristes, estos ojos parecían poseer el don de la ubicuidad. Virginia los veía entre la gente que bailaba, entre la que conversaba al lado del bar, entre la que fumaba al lado de la terraza, hasta que al fin, al terminar una pieza con una voltereta, los vio casi contra su rostro. (185)

El receptor intuye en estos ojos, como los de una fiera

que tasa su presa, la lujuria del alcalde. El mensaje, y la ironía del cuento reside en el deseo, explicado a Virginia por el alcalde, de que ella hubiera dejado morir a su mujer, deseo idéntico al que trasmite la mirada del padre de Virginia en el último párrafo del cuento. El padre de la protagonista, como el alcalde, está hastiado de su mujer. En este momento, él también desea que su esposa muera: "de reojo lanzó una 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" (190). Virginia ha madurado en unas pocas líneas.

"Carrusel" se caracteriza por una estructura circular específica. La fábula traza lo ocurrido a un hombre que llega a Francfort: "-El primer día que llegué a Francfort tomé un hotel cerca de la estación del ferrocarril, dejé mi equipaje y salí a dar una vuelta, sin plano ni plan preciso" (184).

El hombre visita un bar donde conoce a un tipo que "tenía un guante de cuero en la mano izquierda" (175). El desconocido le confiesa que "[d]ebajo de este guante llevo una mano mecánica muy fea a la vista, y por eso la cubro cuando salgo" (175).

El relato está narrado, en su totalidad, en primera persona, pero no es uno el narrador sino que hay

quince narradores que cuentan quince fábulas distintas. Todas, menos la primera, la del extranjero en Francfort, se hallan truncas y se caracterizan porque en un momento dado alguien tiene que decir algo; este alguien toma entonces la palabra para convertirse en el próximo narrador. Véamos cómo se da el enlace en la narración: "Los quesos, especialmente, comenzaron a descomponerse, al punto que la dueña de la pensión penetró un día a mi cuarto y me dijo:" (176). Así finaliza el fragmento narrado por el hombre del guante. De inmediato, la dueña de la pensión, a la que el enguantado se refiere, toma el hilo y desarrolla la historia de su tío Nicolás que "fue marino y naufragó" (176).

Las historias se van encadenando de este modo hasta llegar a la penúltima, la de un médico que para tranquilizar a un herido le dice:

[p]ero conozco casos peores. Ese muchacho, por ejemplo, al que encontré tendido en el viejo barrio de Francfort, con las orejas y la nariz amputadas al parecer con una tenaza o mano mecánica y que al ser interrogado me dijo:

-El primer día que llegué a Francfort tomé un hotel cerca de la estación del ferrocarril, dejé mi equipaje y salí a dar una vuelta, sin plano ni plan preciso. (184)

Como ya notamos, el penúltimo fragmento enlaza con el primero, el del forastero en Alemania, para formar

un perfecto círculo cerrado que nos remite al párrafo inicial y que hunde al receptor, de continuar éste la lectura, en un círculo vicioso del que no hay salida. La estructura del cuento, como el carrusel, es un girar que se repite eternamente. Los cuentos de Silvio en el rosedal¹⁵⁸, como los de las obras anteriores, son,

cuentos realistas pero contienen una fuerte cuota simbólica: lo que en el fondo quieren mostrarnos es la sempiterna lucha entre la realidad y la ilusión, entre la verdad y la apariencia, entre los sueños de la juventud y el cinismo brutal del mundo adulto. Una degradación satisfecha, una derrota secreta, parecen esperar a todos los protagonistas de Ribeyro al término de su peripecia social.¹⁵⁹

La temática de "El carrusel" confirma la postura pesimista de Ribeyro. El protagonista es un ser humano destinado de antemano al fracaso, el hombre carece de libre albedrío y es la sociedad la que dicta su derrota. La estructura del cuento homologa la imposibilidad de escapar a ese destino vil ya escrito por el creador.

"Las cosas andan mal, Carmelo Rosa" es una larga y única oración que carece de puntuación y que informa al lector sobre ciertos momentos de la vida rutinaria de

¹⁵⁸ Julio Ramón Ribeyro, Silvio en el rosedal, La palabra del mudo, vol.3.

¹⁵⁹ José Miguel Oviedo, "El cuento contemporáneo del Perú" 19.

Rosa:

Las cosas andan mal Rosa cuando hoy subiste a la oficina y te quitaste la boina con desgano y tu abrigo con muchísima pena y tu bufanda como si fuera tu propio sudario y entre el ruido de los teletipos miraste sin ánimo los papeles que te esperaban por traducir siempre los mismos... (171)

El discurso narrativo transparenta la ausencia de Rosa. Rosa no habla, quien habla es el narrador que a su vez se mantiene ausente. Este es un narrador omnisciente, de no serlo no tendría el conocimiento de las intimidades de Rosa, es un narrador omnisciente mas no clásico. ¿Quién entonces puede ser este narrador sino el mismo Rosa? Para resolver el enigma acudimos a Emile Benveniste quien aclara que

[e]l lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como yo en su discurso. En virtud de ello, yo plantea otra persona, la que, exterior y todo a "mi", se vuelve mi eco al que digo tú y que me dice tú. La polaridad de las personas, tal es el lenguaje, la condición fundamental, de la que el proceso de comunicación, que nos sirvió de punto de partida, no pasa de ser una consecuencia del todo pragmática. Polaridad por lo demás muy singular en sí, y que presenta un tipo de oposición cuyo equivalente no aparece en parte alguna, fuera del lenguaje. Esta polaridad no significa igualdad ni simetría: "ego" tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a tú; no obstante, ninguno de los dos términos es concebible sin el otro; son complementarios, pero según una oposición "interior/exterior", y al mismo tiempo son reversibles.¹⁶⁰

El "tú" al que nuestra narración se refiere verifica lo que el "yo" de Rosa ha expresado. Así, pues, el "tú" complementa la posición de Rosa a la vez que "reanuda verbatim" la postura interior del Rosa que no oímos. Estas peculiaridades estilísticas permiten que el discurso fragmentado, incoherente por momentos, adquiera el matiz propio del monólogo interior:

los bolsistas obtuvieron moderadas ganancias
 Rosa la cama fría la mujer escueta y tú esperando
 con tu bufanda en la percha y el hombre
 que desde hace diez años te ve comprar la
 Vanguardia andando bajo la lluvia Granada dos
 estudiantes heridos y un policía contuso
 inquietud en la fábrica de automóviles Seat
 ocurre algo subiendo las escaleras y los
 papeles allí acumulados para traducir la
 Bolsa de París Rosa la vida se te escapa por
 entre los dedos el metro no es tu amigo
 sino tu verdugo francés es lengua muerta y
 matada por tí hablás [sic] latín entre los
 bárbaros y así morirás un día no despertarás... (173)

El desarrollo de los hechos narrados inconexos

¹⁶⁰ Emile Benveniste, "De la subjetividad en el lenguaje," Problemas de lingüística general (México: Siglo Veintiuno Editores, 1982) 181. Además Benveniste afirma que "[e]s difícil imaginar semejantes verbos [por ejemplo: sentiste, dejaste] en la segunda persona, como no sea para reanudar verbatim una argumentación: tú supones que se ha ido, lo cual no es sino una manera de repetir lo que 'tú' acaba de decir: 'Supongo que se ha ido'. Pero recórtese la expresión de la persona y no se deje más que: él supone que..., y lo único que queda, desde el punto de vista del yo que la enuncia, es una simple verificación" (185-186).

está marcado por el leitmotiv "entre el ruido de los teletipos" (171) que corta la breve narración, de sólo tres páginas, doce veces. He aquí un breve trozo que ejemplifica esto:

tres calles por las que caminas sin verlas una ciudad que también ha cambiado entre el ruido de los teletipos Rosa hazmerreír víctima payaso pobre muerto número masa sigue soñando que el sueño te mantiene pero no esperes ni confíes nada vendrá en tu socorro seguirás escribiendo entre el ruido de los teletipos repuntó el café pero el cacao se mantuvo flojo... (172)

La vida acabada y rutinaria de Carmelo Rosa es la del ser existencial, solo y perdido en la maroma de ocupaciones convencionales que lo privan de ilusiones, de acción, y que lo apresan en la jaula de donde sólo se escapa con la llegada de la muerte: "no hay consuelo para los supliciados es agradable morir sin socorro ni paz ni patria ni gloria ni memoria" (173). Sin embargo, no hay escape, la muerte se convierte en la nada, en la completa abulia.

El análisis llevado a cabo de la narrativa corta de Ribeyro patentiza su preocupación por exhibir a Lima como una ciudad de extremos, de pobres y ricos, de blancos y cholos, de arribistas y fracasados. Lima se nos presenta como un universo paradójico, amado y odiado pero, sobre todo, lleno de melancolía y nostal-

gía por ese pasado idílico que nunca lo fue y que la memoria colectiva ha querido mitificar. Esta es la Lima de los años 50, de seres alienados, confundidos, ingenuos, nostálgicos, amorales e hipócritas. El objetivo de la narrativa de Ribeyro, como la de sus coetáneos, es incitar al lector a la reflexión que ilumina la mente para alcanzar el autoconocimiento. Se trata de que el receptor digiera el mensaje del narrador para que, mediante aquél, el lector reconozca

la fealdad del mundo, la consecuencia primera será nuestra sensación de náusea ante él; surgirá entonces, por un instante, nuestro rechazo de las actitudes prehechas, del fariseísmo, de la comedia humana; hasta tanto no hayamos conocido toda la fealdad, no habremos podido deshacernos de ella; después, y sólo después, podremos intentar reconstruirlo, pero ya con otro sentido.¹⁶¹

Por ahora, el propósito de los escritores de la "generación de Palermo" es mostrar la fealdad del mundo urbano.

Novelas

La realidad socio-cultural conflictiva del mundo

¹⁶¹ Manuel Lamana, Existencialismo y literatura
16.

limeño que caracteriza la cuentística de Ribeyro se extiende en parte a su producción novelesca. Los geniecillos dominicales¹⁶² y Cambio de guardia¹⁶³ plasman las consecuencias de la incomunicación humana reduciendo el mundo urbano a un universo en descomposición cuya característica inherente es un nihilismo total. Nuestro análisis se ajusta única y exclusivamente a estas dos novelas que conjugan la ideología generacional.

Los geniecillos dominicales (1965) es la novela de la enajenación juvenil cuya problemática surge a causa de la incomunicación y de un hedonismo forzado que termina por transformar al individuo en un ser totalmente fracasado; son jóvenes predestinados a la derrota. La obra plasma la frustración del protagonista, Ludo, un antihéroe urbano, y la de todos los personajes juveniles que lo acompañan en su odisea.

La novela se inicia el 31 de diciembre de 1951 y finaliza el 31 de julio de 1952. Ludo renuncia a su

¹⁶² Julio Ramón Ribeyro, Los geniecillos dominicales (Barcelona: Tusquets Editores, 1983). Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

¹⁶³ Julio Ramón Ribeyro, Cambio de Guardia (Lima: Milla Batres Editorial, 1976). Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

puesto en la Gran Firma después de una existencia rutinaria que ha durado tres años. Con el dinero de la indemnización prepara una fiesta para recibir en grande el año nuevo. La fiesta, una orgía perfecta en teoría, es un fracaso total. A partir de entonces el protagonista se embarca en una "repetición de situaciones análogas que provocan la reiteración de un mismo sentimiento de frustración"¹⁶⁴: la aparición de Estrella, los parientes ricos, el profesor Rostalínez empeñado en publicar una revista, el asalto al marinero yanqui, el intento de extorsión a Ludo, el asesinato del chantajista. Estas situaciones, combinadas con muchas otras, motivan la exacerbación psicológica de Ludo quien, a falta de todo, opta no por el suicidio, sino por un acto intrascendente: "[e]n el acto tiró el revólver sobre la cama y cogiendo su máquina de afeitar se rasuró en seco, heroicamente, el bigote" (243).

El discurso del narrador omnisciente alterna con diálogos de los personajes para poner en evidencia la impronta que caracteriza a los personajes ribeyrianos: "la anonimía del sujeto que tiene por única característica la despersonalización, la negación de todo rasgo

¹⁶⁴ Alejandro Losada, Creación y praxis: La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976) 82.

permanente y de todo valor con los que identificarse"¹⁶⁵. La rebelión de Ludo contra las fuerzas de la burguesía representada por la Gran Firma deviene en frustración. Anulada la rutina del trabajo, la existencia de Ludo se resume en la rutina del vago, del borracho, del burdelero:

Pronto tuvo la enojosa impresión de estar visitando los mismos lugares, o de estar viendo a las mismas mujeres, o, lo que es peor, a los mismos putañeros. Todos los burdeles se parecían y todas las rameras parecían acuñadas por un mismo y maldito golpe del destino. Tan sólo cuando el carro mostró su preferencia por las avenidas que iban al Callao sorprendió ciertos reductos más originales, pero que a su vez empezaron a repetirse. (28-29)

En uno de los burdeles Ludo conoce a Estrella, una prostituta con la que espera entablar una relación sugestiva y seductora. Pero pronto la relación absurda intensifica la monotonía nocturna:

Ludo sentía la enojosa impresión de algo que se repite: no sólo las piezas que tocaba la orquesta, sino los pasos de los bailarines, los temas de conversación, el orden de los sucesos en el tiempo. (45)

Las aventuras de Ludo adquieren un carácter tan rutinario como el del trabajo burocrático. El ocio y el

¹⁶⁵ Alejandro Losada 83.

tiempo libre sólo acentúan la alienación del ser que ha roto con las legalidades cotidianas:

Había tal vez algo que fallaba. Ludo se daba cuenta una vez más de que los días se averiaban entre sus manos, se deshacían, sin traerle un consuelo, una alegría duradera. Tarde tras tarde caía el sol tras el parapeto y cada mañana volvía a levantarse... pero siempre sobre un desayuno triste, una aventura fallida, una avidez insatisfecha, una memoria donde se organizaban los escombros. (137)

La vida sin causa, orden, ni meta de Ludo llega a la completa abulia. Ludo "optó por recluirse. Al igual que Armando, descubrió el valor simbólico del saco de pijama -que Ludo llamaba la librea del fracaso-" (138). Pero el fracaso de Ludo, así como el de su hermano Armando, es un fracaso rutinario del que los muchachos se libran sólo para recaer en él: "Así, Ludo y su hermano se dejaban fácilmente vencer y aceptaban como derrota lo que sólo era quizá la apariencia de la derrota" (143). Este es el quid de la conducta del personaje. Son seres vencidos de antemano.

El aburrimiento existencial de Ludo y Pirulo, su íntimo amigo, los lleva al absurdo gratuito. Pirulo, como los adolescentes enajenados de Reynoso, en una de sus borracheras, mientras maneja, se decide a realizar el "paso de la muerte". Este acto de "heroísmo" consiste en atravesar a toda velocidad una de las prin-

cipales arterias de Lima, la avenida Arequipa, sin antes ver si vienen o no automóviles:

Pirulo estaba frenético, se reía, gritaba prendido del volante. Un transeúnte les quedó mirando. Los últimos postes desfilaban por la ventanilla y parecieron derrumbarse cuando el Buick atravesó como un bólido la doble pista providencialmente desierta. (160)

Pero la emoción triunfal de la aventura definitivamente estúpida se disuelve en el abatimiento. Ambos celebran el triunfo en un bar, pero de inmediato

se dieron cuenta de que nada había cambiado, de que en nada les valía en estas circunstancias el enorme automóvil ni el paso de la muerte: al igual que hacía unos meses, que hacía unos años esperaban el amanecer en ese bar asqueroso. (160)

Sin embargo, esto no impide que Pirulo ensaye una vez más el desafío a la muerte. Jimmy, que va con ellos, muere con el impacto del choque. Pirulo y Ludo sobreviven, pero la muerte de Jimmy no los afecta en absoluto. Visitan la tumba y su único comentario es "[f]ue una lástima" y "-Por lo menos podíamos haber traído un ramo" (170).

La degradación y el fracaso contundente de Ludo alcanzan su máxima expresión en las últimas líneas de la novela cuando Ludo sustituye el dispararse el balazo en la sien por el rasurarse "en seco, heroicamente, el

bigote" (243). Nos parece justa la apreciación de Antonio Cornejo Polar quien señala que la acción final de Ludo "define bien el sentido de una existencia gratuita, ingrátida, que sólo puede reconocer la superficie del mundo y aceptar su propia degradación"¹⁶⁶. Ludo homologa en todos los aspectos la postura del peruano contagiado por la plaga del "descreimiento". Julio Ortega define esta actitud como una "moral del fracaso", puesto que

[e]sa atroz desconfianza busca destruir cualquier posibilidad de consenso: es por ello, un nihilismo moral (una manera bastarda de vivir); y, al mismo tiempo, una condena cultural (la marca del subdesarrollo nos convierte en pobres negadores, desheredados del espíritu).¹⁶⁷

Esta "moral del fracaso" descuellos en la figura del adolescente cuyo carácter, no formado aún, se equipara a un mundo análogamente ambiguo. Tanto el adolescente como este universo citadino carecen de ideales, de metas; todo se resume en el placer instantáneo, en la gratificación inmediata, en un hedonismo

¹⁶⁶ Antonio Cornejo Polar, "Los geniecillos dominicales: sus fortunas y adversidades," La novela peruana: Siete estudios (Lima: Editorial Horizonte, 1977) 149.

¹⁶⁷ Julio Ortega, La cultura peruana 37.

exacerbado pero baladí. Encontramos ejemplos de esta actitud cuando Ludo acompaña a Daniel, amigo taxista, en su carrera nocturna. La conversación de cada uno de los clientes incluye el hecho de "haberse tirado" una mujer:

Mañana la invito al cine y después me la tiro. (...)
 Los dejaron en una chingana de Barrios Altos.
 Allí cogieron a dos hombres.
 -Me la tiré -decía uno de ellos.
 Luego cogieron a un grupo.
 -Se la tira -decían refiriéndose a alguien.
 Más allá subió otra pareja de hombres.
 -Podríamos tirárnoslas -comentaban. (208-209)

Lo expuesto sólo puede epitomizar ese vacío ético que caracteriza el universo ribeyriano.

Dos son las fuentes de consecución del placer: las mujeres y el alcohol. Pisco, cerveza y Cinzano son los estimulantes que animan el vivir diario de los personajes. Pero más importante aún son las mujeres. La mujer se nos presenta según el macho la percibe: como objeto de placer. La mujer es una pieza fundamental en el engranaje de la sociedad hedonista: "en una ciudad de masturbadores o putañeros no hay mejor cebo para asegurar el quorum de una reunión que ofrecerles a los comprometidos el premio de una mujer" (14).

Si bien esta novela ya ha sido estudiada desde distintos puntos de vista¹⁶⁸, hemos encontrado que, por

razones desconocidas, la dicotomía hembra/macho ha sido ignorada. Nos proponemos, entonces, indagar este aspecto.

El lector, ya en las primeras páginas, advierte que los hechos no se dan sin antes, de una manera u otra, involucrar a una mujer. Pero el discurso machista que la somete a una vil degradación, además, la priva de voz.

Para la orgía inicial, Pirulo alega que el Sabido "tiene seis hembritas del carajo" (12) y Ludo aclara que los hombres no deben "beber mucho. A ellas en cambio emborracharlas. Después hacerlas bailar calatas" (13). La dominación sexual se transparenta en el discurso de los muchachos. Las "seis hembritas" no llegan y la orgía se torna en un desastre para los machitos burgueses. Sólo Eufemia, la zamba, y Eva, la enana horrible, aparecen.

Ludo, excitado por el alcohol, "dueño aún de sí mismo, sigue a la enana, conducido por una especie de cólera sorda o de estandarte viril" (19), la persigue y

¹⁶⁸ Dick Charles Gerdes. "La obra literaria de Julio Ramón Ribeyro en la novelística peruana contemporánea." Diss. U of Kansas, 1976. 141-220; Wolfgang Luchting. "¿Machismus moribundus?" Pasos a desnivel. Caracas: Monte Avila Editores, 1971. 225-274; Cornejo Polar. "Los geniecillos dominicales: sus fortunas y adversidades." La novela peruana: siete estudios. Lima: Editorial Horizonte, 1977. 145-158.

"emprende la cacería" (19). La "cacería" animaliza a la mujer, la vuelve una presa y convierte al cazador en un ser vehemente y violento. Cuando por fin ella cae exhausta, nada menos que en el cuarto de los sirvientes, Ludo

[c]on el derecho del vencedor se acerca a ella y le arranca la falda de un tirón. Se proyecta ya enérgicamente sobre sus nalgas cuando un resto de lucidez le permite registrar un calzón mugriento, con un enorme agujero por donde un flúteo intocado respira.
(20)

Ludo, inhibido por el asco, "cae de bruces vomitando sobre la almohada de paja" (20). La enana queda así convertida en un objeto nauseabundo, asqueroso y repelente. Es un ser vil que ni siquiera puede producir placer. Poco le importa al narrador que Eva haya tratado de evitar por todos los medios el contacto sexual, que haya sido acosada y hasta casi violada. Si la mujer no puede satisfacer al hombre entonces ella se reduce a la condición de fruto podrido.

El segundo tipo de mujer es la prostituta cuyo papel es evidente: la iniciación sexual del joven, o el placer a cambio de dinero. El tráfico carnal queda claro y carece de peligros. Segismundo, el filósofo, amigo de Ludo, aclara que

[e]s una cojudez tener amigas, enamoradas, si no es para acostarse con ellas. Prefiero las putas. Dentro del régimen de la libre empresa, el comercio con ellas es completamente honesto. (180)

Con las prostitutas se evitan los "riesgos" que trae el contacto sexual con las enamoradas. Daniel, enfurecido por lo que le ha pasado, comenta que "-Uno se las tira y de pronto se meten en la casa y no hay cómo sacarlas. Y para colmo se ponen encintas [sic]. Hijas de la grandísima" (208). El macho, por supuesto, no piensa en lo sencillo que para él hubiese sido prevenir el embarazo de la mujer. Según él, es ella quien debe cuidarse para evitarle a él problemas. El cinismo de Daniel llega al extremo cuando se queja porque tiene que trabajar para "hacer abortar a esta cabrona" (209), aunque, en realidad, él no está dispuesto a pagar el aborto clínico. Como ella no es "decente" la operación será a punzón:

Ludo decía que eso [el aborto] era un delito, pero Daniel se rió:
 -¿Quién te ha dicho eso? Si lo hace una comadrona, será un delito, pero si lo hace el doctor Aquilino, te cobra tres mil tacos y quedas como un caballero...
 -Pero yo no podré llevarla a su clínica. Eso está para la gente bien. Qué diablos. Conozco a un tipo que lo hace por cincuenta libras con un punzón. Seré un criminal, pues. (208)

Pirulo, el muchacho sexualmente impotente, en una de sus peores depresiones y sin que nadie hubiera

tocado el tema, grita: "¿Por qué todo el mundo tiene que hablar de sus novias? No hay novias, además. Todas son mentiras. Todas son putas" (164).

Aun la Walkiria, la alemana inocente y linda, vecina de Ludo, es vilificada. La chica, ya mayor, no presta atención a Ludo quien, herido en su virilidad, la espía y cuando la ve con su novio rubio prefiere imaginarla como "la Walkiria violada en el campo de concentración por un soldado negro" (185).

El paradigma femenino presentado en Los geniecillos dominicales abre serios interrogantes en cuanto al tipo de sociedad que produce textos como éste cuyo meollo narrativo pone de relieve el trágico vivir de la mujer y del varón. A lo largo de la novela el receptor intuye que los agravios a la mujer son meros pretextos para consolidar la virilidad del hombre. El macho peruano no guarda secretos, publica a los cuatro vientos sus regodeos sexuales o llega al colmo de la estupidez como cuando Segismundo dice "-Aquí, públicamente ... delante de testigos, quería hacerte una propuesta, Olga de mi alma, ¿quieres acostarte conmigo?" (126).

Los alardes del macho trascienden la mera vanagloria. La problemática radica en que dentro del sistema socio-cultural limeño, la represión sexual es casi castrante, tanto para la mujer como para el varón. La

mujer debe mantener su virginidad por sobre todas las cosas y el varón debe evidenciar su hombría en el coito. Paradójicamente, las limitaciones, que la misma sociedad le ha impuesto a la mujer, obstaculizan las metas del macho. Ahora bien, en el ámbito de Los geniecillos dominicales las limitaciones del macho joven se agudizan primero por su edad y segundo por su posición en la escala económica. La novela enuncia varias modalidades de explotación sexual intimamente relacionadas con la explotación económica. Estos mecanismos de explotación, a pesar de sus diferencias, mantienen un común denominador: la degradación de la mujer.

La tipología del usufructo se divide en: ricos, como Carlos Ravel, sin inconvenientes para lograr el placer sexual; "marocas" como Lisa que se aprovecha del potencial económico y social de Ravel para escalar posiciones sociales; jóvenes de clase media baja que se acuestan con prostitutas quienes, a su vez, logran provecho económico y frecuentar lugares "decentes"; y los mismos jóvenes que intentan la unión sexual con chicas pobres que, a su vez, los usan hasta el momento antes de la penetración para obtener placer físico sin perder la virginidad. El mecanismo de explotación funciona de manera recíproca.

La degradación de la mujer a simple objeto de

placer -Carlos dice: "¿Sabes que pasé un sábado formidable en Chosica? Como en el poema ése de Lorca, el potro de nácar, las bridas y los estribos. Lisa es formidable" (129),- encuentra un curioso antónimo. La chica pobre pero "pundonorosa" chantajea psicológicamente al macho para obtener placer sexual sin llegar al coito. Amelia es el ejemplo perfecto: después de haber disfrutado las caricias y los besos de Ludo, previos al coito,

enderezó el busto, rechazándole:
 -Qué dirá mi mamá, como un perro, sobre el suelo violada al lado del río.
 Ludo quedó atónito. Amelia se había echado a llorar a moco tendido cubriéndose la cara con el antebrazo. Su dios fálico declinó. El aire se enfrió en su boca. Y, desarmado, quedó contemplando esas dos tetas desnudas, convulsas, sintiéndose miserable como un sátiro que, por alguna ordenanza celeste, se ve obligado a capitular y a retirarse vencido hacia el Olimpo. (135)

La mujer disminuye así al macho, lo deja impotente para actuar. La limeña, hábil manejadora del poder de la persuasión, "ángel con uñas", amenaza y convierte en juguete al macho sátiro. Nótese que Amelia dice "violada" como si ella no hubiese permitido ningún acercamiento físico. El macho, como antes la mujer, pasa a ser un objeto de placer pero incapaz de funcionar sin el previo consentimiento de ella. La mujer crea en el hombre un sentimiento de inferioridad e impotencia que

lo avergüenzan. A raíz de este conflicto interno, el macho intenta aplacar su degradación mediante el discurso machista para atrapar en la palabra la supremacía artificial sobre la mujer, cuya sexualidad "perversa, palpitante ostra humana" (135) amputa psicológicamente el falo hiriente. De aquí la exactitud de la sentencia que Segismundo pronuncia: "Es una cojudez tener amigas, enamoradas, si no es para acostarse con ellas. Prefiero las putas. Dentro del régimen de la libre empresa, el comercio con ellas es completamente honesto" (180). Sin embargo, Segismundo no es del todo correcto. Estrella, la prostituta herida por el caficho enano, hunde a Ludo en un embrollo del cual el joven "decente" sale convertido en un criminal.

Observamos una segunda vertiente dentro de la oposición macho-hembra: la socio-económica. El hombre y la mujer de clase media están destinados a la misma vida caótica y confusa. No obstante, la conducta práctica y eficaz de la mujer marginada, como la presenta el narrador, la lleva a aceptar su situación vital y es justamente esta aceptación la que ayuda a este tipo de mujer a sobrevivir. Así, por ejemplo, Estrella explota su profesión de prostituta sin empacho alguno y hasta, si es posible, confiriendo dignidad a su ocupación:

-Me voy dame doscientos soles.
 Ese pedido le recordó a Ludo el carácter mezquino de toda esa aventura.
 -Pero si ya le di a tu patrona -protestó.
 (...) -Ya sé, pero eso era una propina para ella. ¿No te acuerdas lo que te dijo? Que te llevabas a la joya de la casa. (31-32)

De la misma manera, Carlota, la madama de uno de los burdeles, no vacila en proponer un negocio a Daniel y a Ludo: "Esta noche atraca un barco americano. A lo mejor ya atracó... Por cada gringo que me traigas te doy veinte soles" (211). Estas mujeres, aunque degradadas y marginadas, son seres dinámicos y es este dinamismo el que, en cierta medida, las libra del anquilosamiento que atrofia a los limeños "bien" hasta condenarlos a una existencia desorientada y venida a menos como la de Ludo. La lista de casas habitadas por la familia de Ludo Totem es un claro indicio de la caída económica familiar:

Muchas otras casas había ocupado su familia, de las cuales Ludo conocía sólo la fachada, la de Washington, la de Belén, y sobre todo la de Espiritu Santo, gigantesca, convertida ahora en una escuela secundaria. Ludo tenía la viva conciencia de que el espacio de que antes disponían los suyos se había ido comprimiendo, cada generación perdió una alcoba, un patio. Ahora sólo les quedaba el ranchito de Miraflores. Quizás un día le quedaría a él nada más que un aposento, cuatro paredes ciegas, una llave. (50)

La alienación de Ludo proviene, en gran parte, de

este desfase social. Ludo ya no pertenece a esa burguesía con la que todavía está emparentado pero que ahora no lo acepta:

Al voltear rápidamente la cabeza distinguió a su tía Cristina, que se escondía detrás de un biombo. Lo había estado siguiendo de habitación en habitación para vigilarlo. "Cree que quiero robar algo", se dijo Ludo. Y, humillado, abandonó dignamente la casa sin despedirse de nadie. (83)

El hecho de que Ludo se enamore de una prostituta resulta ser un comentario irónico sobre su posición social. La enajenación socio-económica de Ludo no permite que este antiguo señorito se atreva a iniciar una relación amorosa con una chica "bien". Ludo conoce las reglas de la conducta burguesa y la certeza del rechazo le impide hasta imaginar la posibilidad de un enamoramiento burgués. El amor de la prostituta es lo único a que Ludo puede aspirar.

La alienación se ha exacerbado de tal manera que hasta la prostituta es capaz de humillar a Ludo. Ella lo evade y Ludo la persigue con insistencia. Irónicamente, Estrella como las chicas "bien", condicionadas a admirar a quienes triunfan económicamente, sólo mantiene la amistad con Ludo mientras el dinero abunda.

Las técnicas narrativas y el discurso que el narrador privilegia sirven para robustecer la enajenación

del protagonista y la incomunicación humana. El lector avisado advierte dos tipos de discursos. El primero, narrado en tercera persona desde el punto de vista de Ludo, es la "lengua oficial". El segundo, narrado en primera persona, a manera de frases orales, es la lengua popular: la del adolescente, la de los marginados. La diglosia, la división categórica y funcional entre lengua oficial y lengua popular, combinada con la dinomía -la coexistencia y el uso complementario en una sociedad de dos sistemas culturales, uno dominante y otro subordinado y desprestigiado-, se complementan para empadronar la obra dentro del sistema socio-cultural jerárquico de la época y para evidenciar los anti-valores que corroen el sistema socio-cultural. El narrador omnisciente, al adoptar el punto de vista de Ludo, moldea su discurso de manera que se muestra como un conocedor experto de la conducta del burgués "'as they really are'"¹⁶⁹, prerrogativa que le permite trazar la anatomía de este sector social. Descubrimos que en este marco socio-cultural sólo los hombres piensan, las mujeres burguesas no razonan, son seres u objetos lindos y castos, pero vacíos incluso mentalmente.

¹⁶⁹ Solon T. Kimball, James B. Watson, comps. Crossing Cultural Boundaries 7.

La problemática del hombre burgués se intensifica entonces porque sus mujeres son interlocutoras sin sentido, ellas hablan la misma lengua pero no pueden subjetivar la información recibida creando así una brecha comunicativa de grandes dimensiones. La comunicación familiar se evidencia en el discurso de la madre de Ludo, siempre subjetivado por éste y verbalizado en tercera persona: "-Que ya son las tres de la tarde, que acuérdate que es el santo de Maruja, que Armando llegó esta madrugada borracho" (22).

El narrador se vale del presente indicativo para relatar hechos a medida que se desarrollan y reserva el pretérito y otros tiempos pasados para revelar los estados síquicos, el desasosiego y las tragedias que sufre el protagonista. Ribeyro concibe una estructura que refuerza el enajenamiento del protagonista pues, si al inicio de la obra el tiempo se marca claramente "es 31 de diciembre" (9), a medida que la novela se desarrolla, el tiempo se diluye para robustecer el distanciamiento de Ludo de la realidad cotidiana.

La novela conjuga las diferentes voces sociales que pueblan el lenguaje limeño para organizar un sistema estilístico que refleja la anatomía de dos sistemas socio-culturales que se oponen y se atraen de manera continua e ininterrumpida.

Podemos establecer una correlación semántica entre la mujer y la palabra. Ambas son fértiles dadoras de vida y de placer, pero también ambas son perversas y destructivas, es por esto que "-Lo importante es saber controlarse. El que domina sus músculos y sus pasiones, ése llegará lejos" (102), dijo un desconocido en uno de los bares pues, como señala Carolyn G. Heilbrun, "creation is allied with, if not identical to, sexuality: they are both energy at its most concentrated"¹⁷⁰. La palabra deseada pero mal trabajada es como la mujer que engaña al hombre. Ludo, en el Ateneo, mientras lee su relato se da cuenta de que "era una estafa, una impostura" (108). Pero impostura o no, los geniecillos buscan la palabra como a la mujer: ensayan nuevas técnicas narrativas, se lanzan a la experiencia literaria pero se embrollan como con el sexo porque todavía carecen de madurez sicológica:

Carlos era el segundo lector. Para felicidad suya había escogido un cuento breve, pero escrito con una técnica tan moderna que para entender algo era necesario tener el texto delante de los ojos o estar iniciado en las formas avanzadas de la narrativa. Era un monólogo interior de una prostituta frente a un espejo, combinado con la descripción de un reloj de péndulo hecho por un narrador invisible y con el diálogo que un joven, en un lugar y un tiempo imprecisos, sostenía con un

¹⁷⁰ Carolyn G. Heilbrun, Writing and Sexual Difference (Chicago: U of Chicago P, 1982) 294.

inspector de tranvía. Era evidente que el público se hallaba perdido, y el propio Ludo se sintió extraviado cuando un nuevo personaje -quizás el que describe el reloj- hacía su aparición bajo la forma de un sacerdote renegado. (107)

Por supuesto, cuando Carlos acaba de leer el relato nadie se da cuenta y él tiene que decir "fin" para que el público aplauda. El narrador se mofa así no sólo del público sino de los mismos jóvenes escritores que se embrollan en artificios técnicos y cuya narrativa experimental, a veces, ni siquiera sus coetáneos logran entender.

Los geniecillos dominicales articula, en todos los sentidos, el universo pesimista del Ribeyro quien, mientras espera en el bar, se da cuenta de lo imposible de su esperanza y, entonces "[a] la tercera copa apago mi cigarrillo y me voy, no vencido sino avergonzado, por haber creído que aún cabe aguardar en este mundo banal la irrupción de lo maravilloso"¹⁷¹. La visión global que esta novela de fracasos reiterados proyecta coincide así con los postulados de la etnografía del pensamiento moderno,

namely, that it is (or, anyway, ought to be) an historical, sociological, comparative, interpretive, and somewhat catch-as-catch-can

¹⁷¹ Julio Ramón Ribeyro, Prosas apátridas (Barcelona Tusquets Editores, 1975) 136.

enterprise, one whose aim is to render obscure matters intelligible by providing them with an informing context. What connects Victor Turner, shuffling through the color symbolism of passage rites, Philippe Ariès, parading funeral images of death or school-house ones of childhood, and Gerald Holton, ferreting out themata from oil drops, is the belief that ideation, subtle or otherwise, is a cultural artifact. Like class or power, it is something to be characterized by construing its expressions in terms of the activities that sustain them.¹⁷²

Ribeyro obliga al lector a profundizar en la problemática del adolescente como un fenómeno cultural irrefutable y difícil de encarar.

Ribeyro, en "Discusión de la narración peruana"¹⁷³, confiesa que los cánones y las técnicas narrativas convencionales utilizadas por él hasta Los geniecillos dominicales, ya no le satisfacen. Además, declara que se propone "escribir una novela de vanguardia, con carácter experimental destinada a fraguarme un nuevo lenguaje y una nueva forma de expresión"¹⁷⁴. La narración clásica ha adquirido para él un

¹⁷² Clifford Geertz, "The Way We Think Now: Toward an Ethnography of Modern Thought," Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology (New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1983) 152.

¹⁷³ Julio Ramón Ribeyro, "Discusión de la narración peruana," La Gaceta de Lima (junio, julio, agosto, 1960): 10.

¹⁷⁴ Julio Ramón Ribeyro, "Discusión de la

carácter trillado y hasta abominable. Ribeyro, entonces, emprende la búsqueda de "una nueva actitud narrativa, con todas las consecuencias que implica: modificación de la sintaxis, del vocabulario y de los ritmos oracionales"¹⁷⁵.

Esta búsqueda se pone en práctica en Cambio de Guardia, novela cuya estructura delata desde las primeras hojas un juego arquitectónico de espacios y tiempos narrativos. La novela se divide en 186 apartados numerados consecutivamente. Existen divisiones por capítulos, del I al XIII, que no afectan la numeración de los apartados. La novela no asigna un narrador específico a cada apartado. Cada uno de éstos desarrolla un único hilo narrativo que se trunca al finalizar el apartado para ser retomado dos, tres o más apartados adelante. Las historias entonces no se llegan a unir y el receptor se ve impelido a crear en su mente el tapiz completo que los múltiples hilos novelescos sólo sugieren.

Globalmente, la novela desarrolla el tema de la insurrección armada que la oligarquía peruana auspicia

narración peruana" 10.

¹⁷⁵ Julio Ramón Ribeyro, "Discusión de la narración peruana" 10.

para beneficio propio. Dentro de esta historia tienen lugar otras historias subsidiarias como la de los estudiantes y obreros que protestan por el cierre de la fábrica de ladrillos "El Vencedor"; la de Dorita, niña huérfana que vive en un orfelinato custodiado por el sacerdote Sebastián Narro, quien impone no sólo el ejercicio espiritual sino también su poder para disfrutar sexualmente de las internas; la de Teresita Paz, asistente social del orfelinato, encarcelada por denunciar al cura y esconder a Dorita; la de Linda Manizales y la de Manuel Delmonte, obsesionado con las adolescentes como Linda; la del Dr. Marel, César Vaca, y Delmonte, embarcados en la venta del trigo donado por los Estados Unidos para ayudar a los damnificados de la sequía serrana; la del guardián Felipe que viola y mata a Pipo, apenas un niño; la del negro Luque a quien se le imputa el asesinato de Pipo; la de las prostitutas Lily y Olga; la del general Chaparro y Bremer, el encargado de mantener en su lugar al general próximo a convertirse en presidente; la del Dr. Caproni, Camilo el hermoso y Huapaya, el "pingón", cuyas orgías sorprenden al lector por su explicitéz. Cada una de estas líneas narrativas, sumadas, antepuestas, pospuestas y alternadas con otras menores, forman la totalidad de la novela.

El narrador, mediante la complejidad de la estructura caótica, hunde deliberadamente al receptor en una maraña ideológica. En nuestra opinión, la obsesiva confusión estructural sólo puede homologarse con ese mundo sin sentido y disoluto que la novela presenta. Ribeyro ha ensayado así su obra más trabajada en cuanto a técnica se refiere. Sin embargo, opinamos que el lector no puede dejar de notar que la novela no posee la vitalidad característica que anima la narrativa ribeyriana.

Opinamos que Cambio de guardia, concebida como una novela de vanguardia, tomó vida propia y creció desmedidamente hasta convertirse en un fresco trágico de la sociedad limeña. Los seres que pueblan esta realidad son títeres movidos de acuerdo a las maquinaciones de la oligarquía. Los personajes pertenecen a una sociedad específica en un tiempo y lugar dado y, además, representan el drama que aqueja al país desde siempre. Ribeyro, como Reynoso en En octubre no hay milagros¹⁷⁶, insiste en la observación meticulosa de prácticas sociales bochornosas pero, a diferencia de Reynoso, no participa en una denuncia explícita. Ribeyro expone y critica la sociedad mediante la degradación de los

¹⁷⁶ Oswaldo Reynoso, En octubre no hay milagros (Lima: Ediciones Kantus, 1986).

seres que la pueblan y mediante la revelación de una moralidad corrupta.

En Cambio de guardia todos los personajes se vilifican sin importar su clase social. Así, por ejemplo, el cura don Sebastián que abusa sexualmente de las huérfanas y que luego las hace abortar para tapar su culpa:

"Don Sebastián me manda todas las mañanas hasta Piedra Liza a comprar pan, todo el tiempo quiere que haga ejercicio"... "A Carmela le pasó lo mismo, a Luisa también... A Carmela le fue bien, pero Luisa casi se muere, tuvo que venir una señora, la operaron creo en el comedor." (67)

También aparece Mañuco Delmonte, hombre adulto apasionado por las adolescentes -"Mi reino por una adolescente" (19)-, pero que al sentirse rechazado no vacila en humillarlas y si no puede hacerlo entonces se ensaña con la familia de la joven. Este es el caso de Linda Manizales a quien seduce y halaga pero cuando ella le grita "Me das asco" (157), Delmonte le comunica que "'el directorio del club ya no quiere tener guardián de noche'" (158). El guardián es el padre de Linda.

Los obreros huelguistas tampoco tienen principios: "'¿Qué pasa?', pregunta desde su colchón uno de los obreros en huelga de hambre... 'Si no viene nadie por

allí, avientame una mandarina', agrega el huelguista" (112). La lucha de los trabajadores se convierte en una farsa carnalesca manipulada por los oligarcas y por los periodistas en busca de noticias sensacionalistas:

"Misión cumplida, jefe, dice Puertas, nos lanzamos por el Jirón Carabaya y todos nos siguieron como carneritos. Nosotros nos escapamos por la primera bocacalle, pero el grueso se estrelló contra la guardia de asalto" ... Don David lo felicita y dice que él mismo va a escribir el editorial. Sólo espera que llegue la gente de su periódico con fotografías y detalles. "Nos hace falta una cincuenta de cabezas rotas, agrega, ya tengo el título: SANGUINARIA REPRESION. (132)

La policía es otra institución corrupta que para ahorrarse trabajo culpa al negro Luque por la muerte de Pipo. Como Luque no confiesa -es inocente- recurren a la tortura:

Luque siente una cosa dura en la boca y escupe un pedazo de diente. Lagarreta se acerca a su vez y lo coge del cuello. "Vamos cantando negro, así que te gustan los chicos ¿no? ¿cómo fue la cosa?" Sus dedos le atazan la garganta y le bloquean la laringe. Luque no puede respirar. Mientras tanto Toro avanza y le envía una patada a los testículos. (110)

Más adelante, los mismos policías reciben una recompensa de los padres de Pipo pero el dinero tampoco se reparte equitativamente:

"El diputado del diablo me ha dado sólo cinco

mil tacos. ¡Como si no nos hubiera costado trabajo! ...Pero eso sí, a Toro y Lagarreta habrá que decirles que pagó mil solamente." Rosales aprueba. "Le daré doscientos soles a cada uno y chitón. El resto entre nosotros". (164)

La corrupción llega hasta las esferas más altas de la sociedad. Los poderosos como Delmonte, el Dr. Marel y César Vaca no vacilan en agrandar sus fortunas a costa de los damnificados serranos. Ellos confiscan los bienes donados y los venden:

"Todo salió a pedir de boca. Incluso tenemos unos dividendos en el Cuzco. Se encontró allá postores para las medicinas." "Chut", dice Delmonte palmeándole la espalda y agrega en voz baja: "La vida es dura, doctor, pero tiene sus compensaciones." (128)

El cinismo de Delmonte es tan descarado como inhumano y sólo revela la hipocresía como un aspecto común y aceptado en la sociedad burguesa.

En este mundo materialista y hedonista, la sexualidad masculina es de suma importancia. Es justamente en la descripción física de los varones en donde el receptor percibe la vilificación moral. Sabemos ya que Mikhaíl Bakhtín ha señalado que la degradación humana se representa de manera más obvia mediante la hipérbole de lo "bajo". Los distintos narradores, favorecen a lo largo de la novela las descripciones de la cintura hacia abajo. Así el futuro presidente de la república,

se frota con satisfacción sus pesados testículos con una esponja untada con jabón... El general Chaparro se felicita de que a los cincuenta y cinco años sus órganos genitales, con los cuales mantiene un comercio asiduo, le permitan aún realizar ciertas proezas. (54)

El doctor Caproni aparece "desnudo, majestuoso, con un miembro largo y flácido que se le bambolea entre los muslos rollizos" (123). Y de Huapaya, cuyo sobrenombre es el "Pingón", sólo vemos "un miembro ya erecto cuya longitud sólo admitía comparación con su grosor" (124). Así podríamos continuar hasta conocer los órganos sexuales hinchados, pequeños y flácidos de la mayoría de los personajes. El énfasis en la sexualidad enfermiza robustece la imagen malsana de la sociedad.

Concluimos entonces que el universo ribeyriano está marcado por un pesimismo abrumador que asfixia a sus habitantes. Ribeyro, en Escritores peruanos, qué dicen qué piensan, declara que

[c]asi todos mis cuentos...son el relato de una decepción, de un combate perdido, muchas veces antes de haber sido entablado. ¿Por qué? Quizás porque considero que, en bloque, la humanidad es un fracaso, algo que resultó mal. Supongo que en una época determinada de su evolución, hace cinco mil o veinte mil años, la humanidad se equivocó de vía, como un tren que, por un error del guardaagujas, toma un rumbo que no le convenía. Y este fracaso general se refleja en las frustraciones individuales, que es la lotería de la

mayoría de los humanos. Que una infima parte de la humanidad triunfe, no cambia nada el asunto. Además habría que preguntarse si también los triunfadores no disimulan una serie de fracasos a otro nivel de su personalidad y su éxito no sea otra cosa que el precio de su desesperación.¹⁷⁷

El pesimismo de Ribeyro radica en una reducción absoluta de lo ideal a lo real; pero la búsqueda constante, aunque vana, es indicio de que en medio de toda su desesperanza, nuestro autor prefiere, tal vez inconscientemente, la posibilidad esperanzadora de lo que siempre se torna una derrota, a un nihilismo anquilosante y certeramente destructivo. Alejandro Losada afirma que los personajes de Ribeyro

[s]on hombres cuyo rasgo más importante es el hecho de ser vencidos, humillados, atropellados, destruidos sin lucha, sin preguntas, sin rebelión y que si se oponen, como ocurre en muy contados momentos, libran una batalla sin esperanza.¹⁷⁸

El lenguaje directo con el que Ribeyro interpreta la experiencia humana común y cotidiana, plasma la frustración de las clases medias y bajas urbanas a la vez que privilegia y advierte el

¹⁷⁷ Julio Ramón Ribeyro, Escritores peruanos, qué dicen, qué piensan 52.

¹⁷⁸ Alejandro Losada, Creación y Praxis 85.

desfase social, de una inadecuación constante de los personajes al medio urbano, no porque se acuda al tópico de denunciar lo que aquél tiene de deshumanizado (o no sólo por eso, mejor), sino porque, por intermedio de esa parábola, los personajes de Ribeyro se manifiestan con una marginalidad, con una soledad, con un sentimiento de alienación (además irreversible) contra los cuales se afanan en luchar.¹⁷⁹

El espacio hostil, la alienación y la agresión incisiva son pues las coordenadas que rigen y animan toda la narrativa ribeyriana. Pero este universo en descomposición no es privativo de Ribeyro. Sebastián Salazar Bondy y Carlos Eduardo Zavaleta comparten igual visión pesimista. Pero Zavaleta trasciende el mundo urbano para descubrirnos el universo serrano que pugna por adecuarse a los esquemas socio-culturales limeños pero que en su lucha sólo logra el desfase de su medio social.

¹⁷⁹ Jorge Rodríguez Padrón, "Julio Ramón Ribeyro o el placer de contar," Cielo Abierto IX.25 (julio-septiembre 1983): 4.

Sebastián Salazar Bondy (1924-1965)

Colecciones de cuentos:

Náufragos y sobrevivientes (1954) y (1955)

- a) Volver al pasado
- b) Dos en la esquina
- c) El matrimonio
- d) Pájaros
- e) Soy sentimental
- f) El amor no es para Delfina
- g) El último pasajero
- h) La gotera
- i) Ya mujer
- j) El revés de la sonrisa
- k) Testamento
- l) Recuperada
- ll) El niño dormido
- m) La navaja automática
- n) El vendedor de pájaros

El señor gallinazo vuelve a Lima (1961)

- a) El señor gallinazo vuelve a Lima

Dios en el cafetín (1964)

- a) Dios en el cafetín
- b) Contiene los cuatro primeros relatos publicados en Náufragos y sobrevivientes
- c) La versión completa de Pobre gente de París

Novelas:

Pobre gente de París (1958)

Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce... (1969)

La obra narrativa de Sebastián Salazar Bondy comparte con la de sus contemporáneos, en especial con la de Congrains y la de Reynoso, una recepción exigua fue-

ra del círculo literario especializado. La burguesía peruana ve en Salazar Bondy la figura del ensayista y dramaturgo consagrado y la del poeta melancólico. Conjuntamente, la clase acomodada lo interpreta como un excéntrico. El joven Sebastián se había declarado socialista convencido en un ambiente donde la acepción del término era: locura, desgracia, terror, hambre, suciedad y vicio. Sin embargo, la intolerancia burguesa pareció no afectar el desarrollo de su labor literaria, excepto por las dificultades a las que se vio sometido para encontrar empleo. Sebastián era entonces, como anota Vargas Llosa, un loco benigno que no podía contagiar su enfermedad a menos que se leyera sus obras.¹⁸⁰ El antídoto contra la enfermedad era simplemente evitar la lectura de obras "sediciosas".

La obra narrativa de Salazar Bondy es relativamente breve. Naúfragos... (1954) tiene una segunda edición aumentada que se publica en 1955 y que es la que más adelante analizamos. El señor gallinazo vuelve a Lima (1961) es un único cuento para niños con grabados de Carlos Bernasconi. Dios en el cafetín (1964) contiene cuatro relatos ya publicados en Naúfragos... y la versión completa de Pobre gente..., siendo inédito

¹⁸⁰ Véase Mario Vargas Llosa, "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú," Revista Peruana de Cultura 7-8 (junio 1966): 29-30.

sólo el cuento que le otorga nombre a la colección. Su obra novelística la forman Pobre gente de París y su novela póstuma Alférez Arce... (1969).

El joven Sebastián es el pionero de una narrativa que exhibe y desmitifica la idiosincrasia estereotípica del burgués limeño. Es de notar que Náufragos y sobrevivientes antecede la cuentística de los demás miembros de "Palermo":

Creemos que se ha omitido siempre mencionar esta característica de Sebastián como "pionero", entre los últimos narradores peruanos, de la mostración del mundo de nuestra clase media urbana. Si este mundo -o como gusta decir Sebastián, esta "mitología"- de la clase media alcanza mejores realizaciones literarias en la obra de los autores más jóvenes, especialmente en la obra posterior de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa, pero también en la de Zavaleta y Reynoso, creo que no debe olvidarse que fue Sebastián quien abrió la ruta, quien intentó mostrar un "personaje" ausente, en ese momento, de la literatura nacional.¹⁸¹

El mismo Salazar Bondy pertenece a la estirpe de los olvidados y es por esto que puede representar las angustias de la clase media desde lo más íntimo, como testigo protagonista. Su familia es, pues, una de las tantas de alcurnia venida a menos:

¹⁸¹ Tomás Gustavo Escajadillo, "Sebastián como narrador, no como estatua," Revista Peruana de Cultura 7-8 (junio 1966): 110.

Yo creo que la crisis económica, que hizo pasar a mi familia de la posesión de un automóvil, de ciertas comodidades, de la promesa de educación en Europa, a la reducción a una o dos piezas -el resto de la casa se dedicaba a pensión para caballeros honorables, de preferencia extranjeros, con la cual se solventaba un poco mi hogar-, ese paso de una cierta comodidad, no de la opulencia, a la estrechez económica seguramente influyó muy poderosamente en mi infancia y vi el mundo desde ese momento como dividido en dos planos irreconciliables.¹⁸²

Salazar Bondy se aproxima, palpa y experimenta hasta comprender a su gente como lo haría el etnógrafo nativo. Es el Uno y el Otro reynosiano pero, simultáneamente, no es ni el Uno ni el Otro, es un ser aparte. La educación y el entrenamiento profesional le permiten distanciarse lo suficiente de sus iguales para observarlos objetivamente y, a la vez, la vivencia íntima lo guía para lograr una figura fidedigna del limeño de clase media. El propio autor declara que él

[e]studiaba en aquel entonces en el Colegio Alemán y la crisis significó igualmente un cambio de colegio. Pasamos al Colegio "San Agustín" de Lima, un típico colegio de clase media (...), en cuyas aulas y con cuyos maestros conocí el mundo mágico de la vida religiosa, con el trance místico (...), pero también conocí el mundo de las represiones, de las inhibiciones, de las prohibiciones, de los prejuicios y conocí también un mundo de humillaciones que consistía en aquello de "Salazar, avísale a tu hermano que debe dos

¹⁸² Sebastián Salazar Bondy, Primer encuentro 59-60.

meses, que si no paga esos dos meses no dan examen."¹⁸³

Es así como la experiencia bochornosa del pequeño Sebastián lo dota de una perspicacia infinita para intuir las miserias y vergüenzas de la clase media limeña. El primer relato de Naufragos..., "Volver al pasado", muestra la aguda visión del autor. La narración in medias res se desarrolla en discurso indirecto¹⁸⁴ combinado con discurso directo¹⁸⁵ y alterna con retrospectaciones de la protagonista. La anécdota es muy simple: se trata de una muchacha que vuelve a su antiguo barrio para visitar, después de muchos años, la casa donde transcurrió su infancia. "Será como volver al pasado, como recuperar el tiempo perdido, ver de nuevo mi calle, mi casa, mi habitación, proclamaba

¹⁸³ Primer encuentro 60.

¹⁸⁴ "El narrador cita indirectamente a su personaje: Juan dijo que era feliz. Hay un verbo introductor seguido de partículas o frases conjugativas. Esa introducción -verbum dicendi. verbum sentiendi- subordina lo que dice el personaje a lo que dice el narrador. No hay garantía de que el informe sea fiel a las palabras realmente pronunciadas. Estas palabras aparecen en forma de discurso transpuesto," Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 309-310.

¹⁸⁵ "El discurso directo reproduce las palabras de un personaje sin subordinarlas sintácticamente a las del narrador," Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 309.

audaz su alma."¹⁸⁶

La decisión repentina de abandonar el tranvía es el principio de la ruptura del pasado idílico. A medida que ella se aproxima a su calle, el narrador omnisciente, rememora las mañanas de invierno, los vecinos que "comían sopa de 'muimuis'," (15) las tardes de juegos con los amigos vecinos. Los múltiples recuerdos y las sensaciones del pasado eran para ella

dentro de su remembranza, voces, canciones, caricias, ecos, amores velados, una suerte de cinematógrafo incoherente y turbador. Sin orden y oscuro, dicho universo se apiñaba ante sus ojos, vertiginoso, cautivante. (15)

El discurso narrativo y la estructura de la anécdota, el imprevisto romper con la rutina y el desfile de recuerdos, insinúan una experiencia que mimetiza los "tradicionales", si se quiere, últimos minutos de vida terrenal. Los indicios parecen señalar que todo lo anterior al "desfile cinematográfico" ha muerto. Consecuentemente, la posibilidad ya utópica de recuperar el pasado, se trunca una vez más. El pasado es justamente el tiempo que pasó, lo que no perdura. Ella, entonces, sufre su primera desilusión:

¹⁸⁶ Sebastián Salazar Bondy, "Volver al pasado," Naufragos y sobrevivientes, 2da. ed. (Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955) 8. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

[c]uando desembocó en su calle, se detuvo. Ahí estaba, no idéntica a su recuerdo, pero sí semejante. Le pareció menos amplia (...). Se dió cuenta de que la encomendería de Lam Si, el chino que reventaba cohetes en las fechas importantes, no estaba ya en la esquina y que en su lugar atendía una botica pulcra y hasta se podía haber dicho elegante. (16)

Sin embargo, ella persiste en imaginar el pasado en estado perfecto. "Adrede no quiso mirar en forma particular hacia su casa" (16). Cuando por fin llega y toca el timbre, una mujer desgredada le abre y después de la explicación de la protagonista, conversan, en el umbral, sobre la condición de la casa. Su casa se había convertido nada menos que en un burdel.

-No te hagas la tonta. ¿Quieres entrar al burdel? ¿Quieres trabajar? Más tarde podrás hablar con la señora. Ven más tarde o espérala. Pasa, pasa, preciosa... -y con vigor la tomó del brazo e intentó arrastrarla hacia el interior. (21)

El lector puede establecer una correlación entre la casa y la protagonista. La casa es el paraíso y la inocencia pero después del descubrimiento la casa pierde todo su viso de pureza; asimismo, la protagonista pierde su inocencia, ella ha sido arrojada de aquel paraíso hasta entonces inmortalizado por ella. Este lugar ideal que tanto la atrajo ahora se ha prostituido

y la repele.

Su barrio, su calle, su pasado en suma, adquirieron durante esa huida otra faz. Todo lo bello se había esfumado, como un perfume hediondo. Los personajes y el escenario límpido de antaño habían sido sustituidos por otros inamistosos y opacos. No divisaba ya en su intimidad la amable latitud añorada, y como muerta a traición quedaba en el fondo de su alma la nostalgia que la impulsara a "volver al pasado". (21-22)

Es interesante notar que, no obstante la transformación violenta del interior de la casa, el exterior casi no había cambiado. De igual manera la apariencia exterior de la protagonista, como la del edificio, tampoco ha sufrido cambio alguno, pero, cuando ella se ve en la avenida "[t]rató de adoptar una actitud natural y no se le ocurrió otra cosa que extender el brazo para detener un taxi" (22). La mudanza interior es obvia: ella se avergüenza porque su trasfondo interior se ha viciado, se siente casi como una prostituta en busca de un cliente y es por esto que alza el brazo como para llamar un taxi y, así, disimular su vergüenza. Los pronombres posesivos agudizan, como indicadores semánticos, la tragedia íntima. Nunca más podrá ella referirse a su casa como su casa; ésta se ha convertido en su llaga, en su vergüenza que tendrá que esconder para mantener su posición digna dentro del marco social.

La vergüenza y el remordimiento interior aparecen

también en el segundo relato de la colección "Dos en la esquina." Un muchacho parado en una esquina contempla el transcurrir del sábado y sólo tiene un sol en el bolsillo. Mira el piso y ve algo que brilla pero Zu, niña del barrio, se adelanta y lo recoge. El protagonista la empuja y le quita el vidrio para luego dárselo. Pasa un heladero y se compra un helado; cuando la niña le pregunta si está rico, él no le contesta e intenta apartarla. Devora el helado mientras ella lo observa detenidamente, pero no le convida ni a una cucharadita del dulce. Unos amigos lo llaman y el protagonista, que ya ha acabado el helado, le da el vaso vacío a la niña y se va.

La narración se desarrolla en tercera persona en discurso indirecto combinado con discurso directo. El relato yuxtapone, de manera astuta, las tres capas sociales predominantes en la urbe. El protagonista encarna la clase media. El coche extranjero representa la casta de los acomodados: "[c]on suavidad majestuosa, un "Lincoln" dio vuelta a la esquina. Conocía bien el modelo. Coches sedosos, muelles, elegantes" (26). Y, por último, la niña simboliza la clase de los abandonados.

La coordenada problemática del relato trasciende la mera anécdota. El protagonista despliega su irri-

tación cuando la niña se adelanta y recoge el vidrio que brilla.

Pero ella ya tenía la extraña prenda en su poder. No vaciló, sin embargo. Bruscamente se la arrebató. Más sólo era un fragmento de vidrio, una tontería. (...) El miró nuevamente el vidrio y, displicente, le dijo extendiéndoselo: -Toma... Anda a jugar. (26)

El discurso narrativo sugiere que el protagonista es el tipo de hombre egoísta que no tiene inconveniente alguno en aprovecharse de la debilidad de Zu. La niña que no reacciona encarna la pasividad del ser acostumbrado al maltrato y que sabe que cualquier intento de rebelión sería inútil. El narrador parece sugerir la presencia del esquema opresor/oprimido, ya estudiado en la narrativa reynosiana. Este fenómeno se da en todos los niveles sociales. El episodio del helado va más allá del egoísmo:

[t]omó el vasito de papel con el helado y lo destapó. La primera cucharada le destempló los dientes. Zu estaba de pie, ahora boquiabierta. (...) Se sirvió otra cucharada, y otra más, precipitándose el placer. Fue cuando ella dijo:
-¿Está rico? (28-29)

El hombre es incapaz de conmoverse ante el deseo de la niña; la rechaza, la ignora y, por fin, acabado el helado:

[t]oma... le dijo-, y atravesó enseguida la calle, avergonzado de pronto. Todo fue instantáneo, y eso lo disculpa. Sintió que se liberaba de unas crueles cadenas. No triunfaba en su corazón, como otras veces, el turbio egoísmo, no. Al contrario, gracias a ese regalo, desarraigaba de su pecho una culpa, un ahogo. (30)

El narrador declara que el egoísmo no triunfó. Sin embargo, el lector se da cuenta de que el regalo no era lo codiciado ni lo valioso sino el desperdicio. La insistencia del narrador en asegurar al lector su falta de remordimiento es, paradójicamente, una afirmación contundente de la culpabilidad del protagonista: "[M]iró la esquina movido por la curiosidad, no por el remordimiento. Ahí estaba Zu, entre un resplandor ('Qué extraño...', pensaría más tarde), absorta todavía ante el vaso vacío" (31). De manera irónica la voz del protagonista expresa el error y el cuestionamiento de sus propias acciones. El es incapaz de restituir la falta de coherencia de su comportamiento; el hombre medio absorto en su problemática vital prefiere no encarar la miseria de aquellos que sufren más que él. El narrador presenta el tópico del ser ensimismado pero, a la vez, sugiere, con sutileza, la herida que causa este tipo de alienación tan común en las grandes metrópolis. Nuevamente encontramos al hombre moderno que acaso empieza a intuir en lo recóndito de su ser

escindido la presencia del Uno y del Otro.

"El matrimonio" trata de dos jóvenes estudiantes que comparten un cuarto. Los muchachos se alternan, semanalmente, los quehaceres del hogar. El de turno cumple las labores de "mujer" de acuerdo a las obligaciones tradicionales salvo en las funciones sexuales. Nótese que no es un relato sobre una relación homosexual. La narración despliega una crítica franca contra el consabido machismo latino. La "mujer", en este caso, debe obedecer al hombre en todo, ella jamás debe contrariarlo. En el cuento Guido está de turno y se irrita ante los pedidos absurdos de Julio.

-Tráeme un vaso de agua -ordenó Julio.
 -¡Te pasas de vivo! -estaba frenético. El asunto no es fregar. Cuando yo soy el marido nunca pido cojudeces.
 -Si no me las pides -respondió tranquilamente- es porque no te da la gana. La cuestión es que a uno lo sirvan como a uno le da la gana. Dame el vaso de agua. (37)
 [Más adelante] Esta semana -continuó- eres tú la mujer, ¿qué quieres! Es tu deber traerme el vaso de agua. (38)

La vida de los estudiantes en la pensión mimetiza el matrimonio consuetudinario. El hombre es quien ordena y la mujer quien cumple los mandatos: "Pensó que el matrimonio era el ejercicio de un mando absoluto y perpetuo sobre alguien que silenciosamente obedecía" (40). Después de varios roces Julio evita la pelea

abierta con Guido pues teme que éste se case con Margarita, su hermana. Traemos a colación y coincidimos con las disquisiciones de Vivian Gornick y Barbara Moran:

The truth of woman's life and of her actual experience is engulfed again and again by those institutions of our society, owned and operated by men, that act as a kind of policing force to keep her in line, to keep her believing that she is what men say she is, that she wants what men say she wants, that she knows only what men say she knows.¹⁸⁷

El narrador declara mediante el discurso la presencia de un código normativo de conducta en el que se propone, abiertamente, la visión del hombre como jefe absoluto de la institución social que conocemos como matrimonio. En cuanto a lo referente al machismo, Carlos Monsiváis aclara que

Visto de cerca, y sin que la explicación haga las veces de justificación, este machismo es conducta aprendida a golpes de terror y miseria, la impronta feroz del patriarcado expresada como brutalidad hogareña y belicosidad tabernaria.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Barbara Moran and Vivian Gornick, Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerless (New York, London: Basic Books Inc., 1971) 116.

¹⁸⁸ Carlos Monsiváis, Escenas de pudor y liviandad (México: Editorial Grijalbo, 1988) 116.

El sistema vigente en el medio socio-cultural del relato parodia la desafortunada, pero real, condición de la mujer en la sociedad tradicional. Sutil pero firmemente el contexto del cuento denuncia la absurda tradición que perpetúa los esquemas de opresión hasta en los niveles de la intimidad familiar.

En "Pájaros" la narradora-protagonista es una prostituta que compara su situación vital y la de sus compañeras a la de las aves que vuelan de un lugar a otro en busca de protección:

[n]osotras somos como pájaros. En un momento dado, movidas por sabe Dios qué instinto, abandonamos una calle y nos vamos a otra, porque de pronto se nos ocurre que en la que frecuentamos se han acabado las seguridades.
(43)

Curiosamente, la narradora no toca el tema de los encuentros del tráfico carnal sino que revela las mudanzas, los peligros y las humillaciones de la vida de las prostitutas de la calle. Ella explica lo diferente que es trabajar en un burdel: "[c]uando estaba donde Gladys todo era distinto. A las once de la noche comenzaba el trabajo igual que en una oficina. Allá dentro estábamos como en nuestra casa, en familia"
(43).

El punto de vista de la narradora-protagonista logra una unidad tonal de tristeza. La mujer no se

muestra burda ni voluptuosa, su problemática es más bien sentimental. Ella recuerda una lámina de su libro de colegio en que una bandada de aves emigraba y siente nostalgia por volver a ver la figura. Sin embargo, su falta de educación le impide encontrar el grabado:

[a]lguna vez he entrado a una librería del centro en pos de ese libro de lectura, pero por desgracia parece que los libreros no conocen los libros por sus grabados sino por otras peculiaridades que yo ignoro. (44)

"Pájaros" muestra desde una perspectiva nueva, el lado humano de un ser reificado por la naturaleza de su ocupación. La nostalgia por la lámina, implícitamente, sugiere un mirar hacia atrás, hacia la niñez y hacia la felicidad perdida que la mujer inconscientemente añora. El intentar conseguir la lámina es una manera de "volver al pasado" pero el proyecto es tan inasequible como el de la protagonista del primer relato de la colección.

Y así se acaba la vida. Se va gastando mientras vamos de un lugar a otro, de aquí a allá, como los pájaros de mi lámina que un día desaparecen porque un ciclón los envuelve en su torbellino y los abate para siempre. (46)

La condición de la mujer es, pues, tan precaria como la de los pájaros; el día menos pensado ella tam-

bién desaparecerá y todos aquellos hombres que disfrutaron sus deleites sexuales, ya para entonces ni siquiera la recordarán. La lámina perdida homologa, entonces, la vida extraviada y carente de compensación espiritual de la prostituta.

"Soy sentimental" mantiene el tono melancólico de "Pájaros." La narración se desarrolla en primera persona; Quique, el narrador-protagonista, amigo de Gustavo, el culpable del embarazo de Cecilia, acompaña a la muchacha a la casa de una comadrona donde se llevará a cabo el aborto. Quique se siente incómodo ante la tarea que le ha impuesto Gustavo: "[m]i misión esa mañana de Julio, nublada y melancólica, no era fácil ni cómoda, y yo lo sabía" (49). La personalidad de Quique se revela compasiva cuando el muchacho recuerda el trance:

[e]staba pálida y, ahora puedo confesarlo, excitante. Me sentía impulsado a ser tierno con ella, especialmente para que no se sintiera desamparada. Creo, también, que porque me gustaba. Reprimí, sin embargo, la torva idea de aprovechar la coyuntura con fines menos generosos que los que me había propuesto. (49-50)

El carácter de Quique contrasta violentamente con el de Gustavo que había alegado "¿Vale una mujer quinientos fierros?" (51), cuando le dio el dinero a Quique para pagar la operación. Durante el transcurso de la intervención quirúrgica Quique se sumerge en la melodía

monocorde que toca la hija de la partera en el piano. Más tarde cuando el muchacho encuentra a Gustavo, éste

[e]staba radiante. Su traje azul, su corbata plateada, su camisa blanca, sus zapatos brillantes, impecable todo él. Tuve la impresión de que se hallaba limpio de culpa y de que toda su infamia se había mudado a mí y me había manchado para siempre. Quedé en silencio. (58)

La sensibilidad del narrador-protagonista, ya enfrascado en la culpabilidad autoimpuesta, se ve herida cuando el muchacho elegante le pregunta

-¿A qué te supo el piano de la enana? -me preguntó
-Pero..., ¿Cómo lo sabes?
-Es un truco de la vieja. Dice que así los hombres aguantan. (58-59)

y confiesa sin remordimiento alguno: "-Yo le he llevado muchas clientas a la gorda. ¿Te crees que es la primera vez que hincho a una mujer?" (58-59).

El cinismo de Gustavo tiñe el relato de un tono amargo que enfurece al receptor y a Quique quien se aparta del código machista y reacciona instintivamente para recriminar a Gustavo:

-¡Canalla! -grité indignado, apretando los dientes. Me salió de dentro, como un furor incontenible.
-¿Qué? ¿Te molesta que haya ido antes?
-replicó con cinismo, impasible.
-¡Lárgate, cobarde! ¡Lárgate antes de que te

rompa el hocico!
 -¡Cómo te pones! ¡No es para tanto! (59)

El receptor del texto se encuentra ante la disyuntiva del bien y del mal. El narrador, el bien, es la otra cara de Gustavo, el mal. Sería factible un estudio sociológico en base al código moral presente en estos dos personajes. La relación entre ambos comprende ante todo las disposiciones éticas del hombre. En la voz del narrador se sanciona la indiferencia del hombre ante el sufrimiento que él mismo ha causado. Resulta interesante preguntarse hasta qué punto la maldad y la insensibilidad de Gustavo son innatas a su persona o si son producto de su ambiente socio-cultural. La ficción, en este caso, dilucida un hecho social frecuente pero tabú en la Lima burguesa y contribuye a enriquecer el carácter real del dilema moral o, si se prefiere, amoral de la sociedad moderna.

"El amor no es para Delfina" relata la historia de una muchacha que ha migrado a Lima en pos de un futuro mejor. Delfina, empleada de servicio doméstico, le comunica a la señora de la casa que tiene que dejar el trabajo porque se ha enamorado del niño Pepe. La reacción de la señora es un desconcertado "¿estás loca?" (64), repetido en todos los tonos y diferentes volúmenes de voz. Delfina deja el trabajo ese mismo

día.

Es importante subrayar que la muchacha recién ha pasado unos años en Lima; ella es de Celendín, capital de la provincia de Cajamarca, situada en la sierra norte del Perú. Delfina vino a Lima buscando el brillo y el prestigio de la urbe. Ella, en una de sus retrospectivas, indica que había trabajado para varias familias pero no había logrado comprender la psicología limeña burguesa. En su primer empleo,

en casa de los Méndez, la visita de su patrón en leve pijama -el que, al ser rechazado, respondió con dos feroces puñetazos, que desataron en aquel templo de virtudes un descomunal escándalo. (63)

Delfina no había sido capaz de comprender que la culpa siempre sería suya y cuando le confiesa a la señora Méndez lo ocurrido, el delito cayó sobre ella: "'sin-vergüenza', [le decía] la señora Méndez, a la cual no halló modo de convencerla de que su marido había intentado violarla y luego le había pegado" (66). El burgués, tradicionalmente, esconde su falta y la transfiere al impotente para cubrir la "decencia".

El segundo empleo de Delfina no fue mejor: en casa de los honorables Ochoa, nos informa el narrador omnisciente que ella había conocido "de cerca el resignado e hidalgo hambre de la clase media," (64) y cuando

renunció experimentó la furia de la señora humillada quien "la llamaba 'malagradecida,' [porque] quería obligarla a comer cabeza de bonito o huesos de caldo" (66-67).

La protagonista es un ser casi inexistente dentro del círculo familiar burgués. Delfina no participa en la interacción diaria ni contribuye a ella. Su única tarea es servir. Esta posición de semi-ausencia le permite, como El asno de oro¹⁸⁹ de Apuleyo, observar los eventos que se desarrollan frente a ella. Sus patrones no fingen en su presencia pues Delfina es sólo un objeto más en el hogar.

La confesión de Delfina a doña Consuelo Ricarte violenta el estado cosificado de la muchacha pues demuestra que ella también es capaz de albergar sentimientos como la "gente bien". Además, el que la sirvienta se haya enamorado de uno de sus hijos, incrementa el estupor de la patrona: "Muy pocas mujeres, y menos doña Consuelo Ricarte, viuda de un coronel y madre de dos flamantes ingenieros, son capaces de comprender que una criada se enamore de uno de sus hijos" (63). Salazar Bondy revela la verdad sobre el fenómeno del matrimonio en su ensayo "El candado de las grandes

¹⁸⁹ Apuleius, The Golden Ass (London: Published by David Nutt in the Strand, 1893).

familias":

[p]ero esta flexibilidad o instinto de conservación, que ha librado a la aristocracia limeña del horrendo crepúsculo que tan bien ha novelado Ernesto Sábato en lo que respecta a la Argentina, no ha cedido en un punto en aquello que constituye su máspreciado blasón: la segregación de la mayoría india y mestiza y, lo que es peor, pobre, inevitablemente pobre, dentro del sistema cerrado de las castas.¹⁹⁰

Delfina, a pesar de su simpleza, se da cuenta de que ella no está a la altura de Pepe: "[y]o sé que el niño Pepe no es para mí, porque soy una sirvienta, una chola, [nuestro subrayado] y él es un señor ingeniero y tiene novia..." (65). El tejido discursivo expone claramente uno de los principales problemas del nativo peruano: el ser considerado un ente inferior. La problemática del cholo no es nueva en el Perú, se remonta hasta la época de la colonia y se proyecta en el futuro. Salazar Bondy alude a este fenómeno en Lima la horrible:

[a] esto le llaman, nuestros burgueses aristócratas, democratización (el director de empresa se emborracha con sus obreros porque es muy criollo, razón por la cual también el latifundista alterna con sus peones en la choza y el Señor Presidente estrecha la mano del audaz zambo que se le aproxima), aunque el trabajador siga siendo el "cholo de mierda", el "serrano sucio". (48)

¹⁹⁰ Sebastián Salazar Bondy, Lima la horrible 47.

Y Carlos Monsiváis mordazmente anota:

¿Qué son o que han sido los cholos? No hay acuerdo sobre el origen del término. Según algunos proviene de un mandato: show low, agáchate por precaución, acepta una forma de ser menospreciada y de allí elévate por tu puritito esfuerzo. Otros eligen explicaciones más verosímiles: una voz de origen prehispánico / un término introducido por trabajadores migratorios chilenos y peruanos. (291-292)

Las diferencias no sólo económicas sino también raciales son una constante en la Lima moderna. El dicho común alega que "Lima se ha cholificado", pero lamentablemente la acepción de la sentencia conlleva una carga negativa muy perturbante. El abismo, entonces, entre el cholo y el "blanco" se intensifica ante la mera sugerencia de una posible "cholificación" de la sangre "blanca". Es por esto que la patrona, por más beata y bondadosa que sea, se pasma ante la confesión inocente y bien intencionada de Delfina.

"El último pasajero" relata la historia de un viejo que muere en un tranvía. El lector infiere del discurso narrativo la yuxtaposición entre la urbe impersonal que enajena al hombre, que le impide "perder" el tiempo en compadecerse ante la muerte de un anciano, que no tiene quien lo recuerde ni quien le dé sepultura:

-Le harán la autopsia -disertó uno-.
 -Lo abrirán como a una gallina. Después, a la fosa... Es lo que hicieron con un borrachito de Chacra Colorada al que le dió un síncope en la calle.
 -¿Y qué quieres? El que se muere, se muere, y no sirve ya para nada -completó un inspector. (74)

La afirmación contundente y absolutamente cierta, pero a la vez cruel, del inspector confirma la visión existencial de Salazar Bondy. De manera simultánea la misericordia del conductor suaviza la áspera realidad: "-[p]obre...Venir a morir acá- fue todo lo que se le ocurrió decir" (73). El conductor normaliza y dulcifica el fenómeno de la muerte cuando compara al viejo con su padre ya fallecido: "'cara de bueno'" pensó. 'Todos tienen cara de bueno'" (74). No obstante:

[e]l incidente lo había entristecido. Lo deprimía aquello de la "cara de bueno", esa tontería, y otras ideas que se habían desatado en su pensamiento. El alcohol lo entonó un poco. "A mi, por lo menos -se dijo-, me llorarán mis chicos." Y más tranquilo ya, se fue a dormir entre los suyos. (75)

Pero además de la realidad existencial, el relato es otra estampa de la vida en la gran ciudad, con énfasis en la terrible soledad del pobre, ser insignificante ante los ojos de los demás.

En "La gotera" la narración se da en discurso

indirecto. Chávez, el protagonista, embauca repetidamente al doctor N. diciéndole que Emilia, antigua amante del médico, está enferma y que necesita ayuda económica para curar su mal. Chávez desempleado, por falta de iniciativa propia, le comunica al doctor el fallecimiento de Emilia y nuevamente solicita dinero para cubrir los gastos del funeral. Pasados los días, Emilia, que nunca estuvo enferma y que ignoraba las artimañas de Chávez, se encuentra con el antiguo amante y juntos deducen quién fue el estafador. La policía apresa y encarcela al susodicho.

Chávez opinaba que el quitarle un poco de dinero al doctor sería tan sólo "una pequeña gotera" (79) que no podría consumir "la fuente de ese líquido" (79). En este sentido Chávez coincide con el pensamiento de Sade: "To steal from the rich, force the poor to prostitute themselves, are rational, empirical, banal operations; they can in no way constitute transgressions."¹⁹¹ En efecto, el protagonista está seguro de que sus acciones en ninguna instancia perjudicarán a persona alguna. El dinero lo necesita para vivir y para disfrutar los placeres que de otra manera le están vedados. Es más, Chávez ya preso,

¹⁹¹ Sade, "Sade II: Thievery, Prostitution," Sade, Fourier, Loyola, Roland Barthes, comp. (Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1989) 168.

[t]odavía no se explica el pobre cómo es que alguien que horada tan inocentemente la ahíta bolsa de un rico, estimulando al mismo tiempo sus buenos sentimientos humanitarios, se puede convertir de la noche a la mañana en un delincuente común, en un tipo peligroso para la sociedad. (87)

El giro cínico-cómico "estimulando al mismo tiempo sus buenos sentidos humanitarios" salta a la vista. El charlatán, como era de esperar, se esconde tras una máscara cuya función es despistar al receptor y tal vez hasta a sí mismo; se trata de ocultar la alevosía del ardid mediante el sesgo benigno. "La gotera" nos revela así otra figura del zoo citadino: el "vivo" que vive a costa de los otros.

En "Ya mujer" el narrador omnisciente expone la vida egoísta de Lucha, una jovencita de la alta burguesía. La historia empieza al día siguiente de la graduación de la señorita del colegio secundario. La narración cronológica conjuga pasajes presentes en discurso indirecto con retrospectivas de Lucha, narradas a su vez en el mismo estilo y encerradas entre paréntesis.

El paso de la adolescencia a la vida adulta es radical para Lucha, ella siente por fin haber ganado la ansiada libertad del adulto:

[t]odos los días, en estas primeras vacaciones sin amenaza escolar, a La Herradura con las Antúnez. El automóvil de Charito y "hot-dogs" o tal vez helados de fresa bajo el ardiente sol. También las fiestas con traje largo y, luego de ellas, quizá una "boite" con orquesta tropical y "show" internacional. (atrás la niñez, las cadenas...) (91-92)

Lucha demuestra ser la perfecta limeña de clase alta cuando ya se siente libre para mandar en su vida. Salazar Bondy en "De la Tapada a 'Miss Perú'" declara, a propósito de la señorita de alcurnia,

que tras el lujo, que les fue y aún les es distintivo, y en el ocio, donde la limeña de la alta burguesía aunque trabaje parece transcurrir, dieron un vuelco al orden y se arrogaron la supremacía. Dicha fuerza permanece ahora mismo intacta. (85)

La primera acción de la Lucha adulta es romper con Rodrigo, el novio que había tenido durante su vida colegial. Ella lo considera ahora un mocoso, una ligazón al pasado de cadenas y por esto elimina la relación.

-Lucha...
 -¿Rodrigo? ¿Qué quieres?
 -Puedo conversar contigo, ¿no?
 -No tenemos nada de que hablar.
 -¿Ya no me quieres?
 -Déjate de zonceras...Después de lo del sábado, quedamos como amigos no más.
 -Podemos hablar... Voy a tu casa a las siete, ¿quieres?
 -¡Voy a salir! -es cortante.
 -Mañana entonces...
 -Tengo un compromiso.
 -¿Cuándo, pues?
 -Nunca...hemos terminado. (94)

Lucha ha adquirido el "maquiavélico comportamiento [que] hizo acreedoras a las limeñas de epítetos de una vez irónicos y encomiásticos: ángeles con uñas" (85). Ella participa también de las libertades del adulto: ir a la "boite", tomar un "coctel" y, pasear en coche por la ciudad para lucirse. Lucha es de las chicas que "belong,"¹⁹² está al día en cuanto conoce el inglés básico -"el escaso francés para la lectura edificante resultó desplazado por el inglés básico del trato mercantil"¹⁹³- que adorna el castellano de los pitucos: "hot-dogs", "boite", "show", "slack". Es una burguesa moderna que se ha adaptado a los cambios de costumbres y a reemplazar un valor por otro.

En una ciudad donde las costumbres arcaicas permanecen ocultas tras la modernidad de la interacción social, no podía faltar el apellido. Las grandes familias se conocieron y se conocen siempre por sus apellidos. Dennis Gilbert señala que

¹⁹² Maruja Barrig señala que "[u]na joven de la alta burguesía limeña definió hace poco a una huachafa como 'someone who doesn't belong' (lo dijo así en inglés)." "Pitucas y marocas" 85. Contrariamente, la "pituca" será la chica que "belongs".

¹⁹³ "De la Tapada a 'Miss Perú'," Lima la horrible 86.

[i]t should be noted that upper-class Peruvians typically recognize vast bilateral kin networks. Many exhibit impressive genealogical knowledge. A Miró Quesada, for instance, regards his cousin's wife as a pariente (relative) because of a common ancestor at least five generations removed.¹⁹⁴

No es extraño entonces que las primeras palabras que Lucha le dirija a Coco, su pareja en la noche de diversión, sean: "-Tú eres pariente de Vicky Lozano, ¿no?" (97) y naturalmente, Coco le contesta "-Primo hermano" (97). Es entonces cuando Lucha "sabe que para ella comienza otra vida, precisamente aquella para la cual ha sido largamente preparada" (97).

"El revés de la sonrisa" es uno de los cuentos más interesantes de la colección. Se trata de un hombre que relata en primera persona, como narrador-protagonista, los factores que motivaron su divorcio. El hombre ha pasado toda su vida como empleado bancario; goza de ciertos lujos pero en realidad su posición socio-económica no ha variado. La mediocridad de su vida parece haberle afectado pues él comienza a ver en su mujer un monstruo que se refugia tras la sonrisa de oro y el encanto sencillo:

¹⁹⁴ Dennis Gilbert, "Cognatic Descent Groups in Upper-Class Lima (Peru)," American Ethnologist 8.4 (November 1981): 742.

[d]esde la profundidad más remota de las pupilas de Iris, con una expresión que no puedo llamar sino tenebrosa, salía un hálito bestial. (106)

En mi cerebro, obsesivamente, se abrió un interrogante: "¿Es posible que un ser angelical esté habitado por un monstruo semejante?" me dije incansable. "¿He sido burlado...? ¿He sido burlado...?, repetí, minuto a minuto. (107)

La neurosis paranoica lo lleva a espiar a su mujer, él quiere asegurarse de que lo que ve es cierto, que no es una burda alucinación:

[p]rocuré sorprenderla durante el acto privado de su embellecimiento y lo conseguí no una sino varias veces. El monstruo sobrevino con mayor ferocidad, más sombrío y cruel que durante la primera ocasión. En cada oportunidad (...) se mostró más abominable. (107)

El tono y el contexto del discurso narrativo le permiten al lector inferir que la neurosis del hombre, que proyecta semejante mueca sobre el rostro de su mujer, es producto, a lo mejor, del aburrimiento de la vida repetitiva y sosa que lleva. El protagonista parece estar sufriendo temporalmente una crisis emocional debido a su edad:

No puede llamármeme viejo, más tampoco, debido en especial a mi temperamento reposado y sin pasiones, es posible que me considere joven. Estoy en medio del camino de la vida -como decía el Padre Felipe, mi profesor de Religión- y no se me oculta que ha comenzado el declive. (101)

Sin embargo, la repulsión que el protagonista siente hacia su mujer parece ir más allá del mero aburrimiento. Una lectura de entre líneas guía al lector a sospechar un posible homosexualismo en el narrador. Este, continuamente, asegura su "tranquilidad moral" a pesar de carecer por completo de dicha tranquilidad. Es más, el protagonista escribe el relato "para poner en claro tan extraño problema" (103) y "[e]scribir es para mí, si debo ser exacto, una manera de explicarme" (104). Es decir, que la escritura le sirve de terapia. No obstante, él no es completamente sincero en su escritura pues "[n]o sé si he conseguido describir el fenómeno con claridad y fuerza persuasiva" (112) (nuestro subrayado).

La intención del narrador es persuadir al lector de que la horrible mueca de su mujer ha sido la única causa del divorcio. El relato está escrito con un lector específico en mente y para cumplir una tarea determinada: convencer al receptor para que éste no piense "mal" del protagonista:

Cuando alguien me interrogue sobre mi divorcio, si ese alguien es digno de confianza -un jefe de la oficina, un profesional o un anciano-, con el fin de que no se forme un mal concepto de mí, le entregaré a leer estas páginas. (112-113)

Sin embargo, la obsesiva preocupación del narrador porque sus conocidos no piensen mal de él, parece delatar una preocupación bien fundada, como podría ser el haberse dado cuenta de una homosexualidad antes no descubierta. El narrador declara que el único incidente que ha afeado su existencia es "mi matrimonio" (102) y, enseguida como para obliterar lo escrito, añade "o, lo que es lo mismo, mi divorcio" (102).

Este narrador preocupado por el "qué dirán" lleva el papel de su escrito terapéutico "como carnet en mi billetera" (113), es decir, que el papel debe ser la prueba contundente de su identidad. Pero resulta extraño que un ser satisfecho consigo mismo cargue un papel que deba ser la prueba de su entereza moral. Para completar el absurdo, el narrador afirma que dicho papel lo lleva "allí donde tengo el retrato de mi mamacita" (113). Si bien es normal el portar retratos familiares en la billetera, resulta un poco extraño aquello de la foto de su "mamacita".

Ya el título del cuento, "El revés de la sonrisa", revela una ambigüedad que luego confirma el hecho de que el lector no pueda decidir cuál es el verdadero problema del protagonista. La intención del narrador parece haber sido dilucidar el proceso de autoconocimiento del protagonista. No obstante, el discurso

narrativo falla en cuanto no logra comunicar, de manera convincente, dicho propósito.

Hasta aquí llega la primera edición (1954) de Náufragos y sobrevivientes. Los relatos que analizamos a continuación son los que el autor incorpora en la segunda edición de 1955.

"Un testamento" es justamente lo que indica el título: Carlos Infantes se suicida y le escribe una carta a un amigo. El muchacho pone fin a su existencia porque está hastiado de vivir a la deriva.

The adolescent is like a blind man moving around in an environment whose dimensions have altered. The dimensions of childhood no longer suit him and he has not yet acquired those of the adult. Furthermore, the revival of his pregenital type of projective activity provides him with a more or less opaque screen between himself and the world. He knows that he is being manipulated by instruments that he does not yet know how to use. So to the narcissistic loss of his subjective reality is added an unflattering image of himself -and yet another opportunity to undervalue himself.¹⁹⁵

Carlos escribe: "No quiero que tengan razón al decir que soy un vago, un borracho y hasta un maricón" (113). Las pocas palabras de Carlos evidencian la red conflictiva interior que lo lleva a la acción final. El

¹⁹⁵ André Haim, Adolescent Suicide (New York: International UP, 1974) 234-235.

lector percibe el sentimiento de angustia y remordimiento del muchacho que parece haber experimentado el amor homosexual con el receptor de la carta: "[p]erdóname que no te acompañe más a estudiar a la Herradura. Días firmes! los que he pasado contigo, en serio, pero hay que acabar entiendes!" [sic] (113). El narrador refracta su delito y le imputa a su padre la razón de su muerte: "[m]e pego un tiro y los friego porque la conciencia no los va a dejar dormir. Sobre todo a él que mató a disgustos a mi mamacita, para casarse con esa chuchumeca" (113-114). El odio exacerbado al padre lleva a Carlos a una venganza que reciproca el herir la virilidad. Si antes el padre había acusado al muchacho de maricón, ahora éste acusa públicamente al padre de cornudo. Carlos pide que en su velorio toquen un disco que él ha dejado y en el que ha grabado las siguientes palabras:

viejo eres un vómito, aquí está tu hijo que decías que había parido el demonio, ahora estarás tranquilo pero te quiero decir antes que tu mujer te pone los cuernos con Moreno el mecánico de la Alameda Pardo que como es un conchudo debe estar presente. Mándame ya a Maravillas que quiero descansar... (114)

La transferencia de culpa es tan obvia como el hastío del muchacho que simplemente se vence ante los obstáculos de la vida diaria. Paradójicamente las

palabras de Carlos insinúan que su suicidio es prueba contundente de su virilidad y de su capacidad para actuar.

"Recuperada" es una crítica incisiva a la resignación femenina. Eloísa

[s]e casaría con Enrique Delmonte y llegaría a ser, a pesar suyo pero sin dificultad, lo que con tanta naturalidad eran su prima Luz y su amiga Esmeralda León: mujeres plácidas, un poco gordas, tal vez dichosas, que vivían en casas más o menos pulcras, rodeadas de criaturas y satisfechas del carácter trivial e invariable de la existencia. (117)

Eloísa es una muchacha de 25 años, llena de vida y además está enamorada de Gustavo; sin embargo, sacrifica su juventud, y el amor que siente para alcanzar estabilidad económica. Pero no es sólo la juventud y el amor, ella sabe que el matrimonio con Delmonte significa la obliteración completa de su persona:

En adelante -lo sabía- no habría más que Enrique y su impermeable, Enrique y su taxi, Enrique y el "San Martín" o el "Metro", Enrique y su agua de colonia barata, Enrique y sus tirantes, Enrique y su terno azul para las fiestas, Enrique y su ventanilla en el Banco. Supo entonces de qué contingente materia estaba hecha y con qué finalidad ocupaba un lugar en el mundo. Eloísa no rindió exámenes, pero fue recuperada para la normalidad. (123-124)

La estructura circular del relato no deja escapatoria a la joven. Las primeras líneas del cuento

confirman la actitud pasiva, de aceptación de la muchacha, a pesar de que ella se da cuenta del tipo de vida que llevará a partir del matrimonio: "Fue una lección inesperada en vísperas de exámenes finales. Gracias a ella supo a qué obedecía eso que de improvviso advirtió como una sensación de fatalidad, como un peso en la mitad del pecho" (117).

Así, Eloísa se conforma, en cuanto acepta el matrimonio, a ser parte del mundo tradicional. Ella, a pesar de actuar conscientemente, asume su papel de mujer desvalorizada. Eloísa carece del ímpetu necesario para oponerse a la sociedad consagrada. Ella, como la mayoría de las limeñas, "[r]ompía ciertas cadenas, tal vez las menores, pero luego de la migración juvenil retornaba siempre al viejo nidal, al yugo del casorio, a la obediencia despersonalizadora"¹⁹⁶. La muchacha permanece como prueba de la autonegación de la individualidad y, en consecuencia, como voz de alarma ante la creciente apatía y frustración personal. La joven confirma el código normativo de conducta femenina que se propone en "El matrimonio". Axiomáticamente la mujer acepta el papel de la "esposa" en la sociedad patriarcal limeña.

¹⁹⁶ Salazar Bondy, "De la Tapada a 'Miss Perú'," Lima la horrible 89.

Hacemos un paréntesis en el análisis de Naúfragos y sobrevivientes para observar que la temática de "Recuperada" aparece, más tarde, con un tratamiento diferente y con el título de "Dios en el cafetín", rótulo que da nombre a la colección de cuentos de 1964. En esta segunda versión de "Recuperada", Tavo, Gustavo Rojas, es el protagonista. Gustavo es el rey de la máquina tragamonedas. El muchacho rememora sus amores con Eloísa, a quien lamenta haber abandonado por Leona. Por fin, Gustavo consulta con el tragamonedas, éste le responde tres veces con la cifra de un millón cuyo significado es que Gustavo continúa enamorado de Eloísa. El muchacho abandona el billarín y va a buscar a Eloísa. Goñi, el amigo que se sentía bien hasta entonces, se da cuenta que él ni siquiera puede preguntarle a una máquina cómo escapar a su rutina: "[n]o poder ni siquiera preguntarle a una máquina ciega de cafetín acerca del destino, acerca de Eloísa, acerca de la muerte. Y que la máquina responda como si fuera el mismo Dios".¹⁹⁷ El relato retrata la angustia existencial del hombre urbano, sumido en el cemento de los edificios y acosado por el ruido y la rutina que lo

¹⁹⁷ Sebastián Salazar Bondy, "Dios en el cafetín," Dios en el cafetín (Lima: Populibros Peruanos, 1964) 14.

enajenan día a día. Este es el hombre alienado que "convierte el 'billarín' en divinidad: Dios en el cafetín"¹⁹⁸

Volviendo a Náufragos y sobrevivientes, "El niño dormido" ofrece la visión del presupuesto cultural burgués. El cholo Ramón Chuquín llega a casa de la niña Rita cargando a uno de sus hijos y le pide dinero para enterrar a Juanito que ha fallecido la noche anterior.

El relato se nos presenta como una moneda cuyas caras representan el punto de vista de Rita y el de Ramón. La muerte de Juanito la percibe el receptor del texto según la vivencia de Ramón y luego de acuerdo a la reacción de Rita.

-Tu ahijado, pues, se me ha muerto ayer...
 Rita hubiera deseado oír otra cosa y por eso el asombro la amordazó. No obstante pudo exclamar:
 -¿El Juanito? ¡Pobrecito!
 -Se me ha muerto, pues...-repitió Chuquín quejumbroso.
 -¿Y qué le pasó?
 -Se le reventó su pulmón, niñita.
 Sólo entonces Rita comprendió el atónito aspecto del antiguo jardinero. Era la muerte, su herramienta sigilosa y repentina, la que había aguzado esas ojeras, esos pómulos, esa frente, tallándolos en la vieja y opaca piedra de Chuquín, humedecida ahora por la transpiración. (129)

A Chuquín sólo le resta aceptar la muerte de su

¹⁹⁸ Tomás G. Escajadillo, "Sebastián como narrador, no como estatua" 117.

hijo y proveerlo de sepultura. Sin embargo, su condición económica lo fuerza a recurrir a la madrina de Juanito, Rita. El lector familiarizado con la problemática socio-cultural peruana comprende el por qué Chuquín lleva al niño muerto en brazos: "-Es el Juanito, pues, que te lo he traído para que veas que se me ha muerto" (132). El cholo, estereotipo del mentiroso, del bebedor y del ladrón, se siente obligado a evidenciar la muerte en caso de que la madrina opine que la muerte del niño es una fabricación vil con fines lucrativos.

Chuquín, que parece conocer los engranajes de la psicología burguesa, muestra su asombro ante la respuesta inesperada de Rita:

-¡Qué bárbaro! -gritó turbada- ¡Llévatelo!
¡Llévatelo!
Y se volvió, sobrecogida por el llanto y las náuseas. El cholo apretó el cadáver contra su corazón, con orgullo. Sin comprender la violenta reacción de Rita, que no cesaba de llorar, con su hijo muerto a cuestas y su muda desazón como un aire nublado en torno de sí, se retiró despacio, tratando de no hacer ruido, de no mortificar a su benefactora, de no abusar demasiado de su generosidad. (133)

El tejido discursivo delata la brecha psicológica entre el cholo y la ex-patrona. Rita se ofende ante el cadáver del niño, su reacción pusilánime corrobora la actitud centripeta de la psicología burguesa capitalina

cuya disposición para la misericordia no trasciende la dádiva monetaria. Es más, antes del disgusto, el narrador nos relata el pensar de Rita quien opina que

[n]o era propio hacer pasar a un cholo al "living", darle el pésame, decirle que descansara y ofrecerle, por lo menos, un vaso de agua para aliviar su cansancio. Había que proceder con rapidez y no penetrar más en aquella herida extraña y distante. Fue directamente a la cuestión:
-¿Y cuánto es lo que necesitas? (130)

El narrador caracteriza la burguesía según la elaboración cultural que coincide con el consenso de la "decencia" y de la "propiedad." No es sorprendente, entonces, que Rita opine que "[n]o era propio hacer pasar a un cholo al "living" (130). El "living" es el espacio exclusivo de quien lo posee. La economía de Chuquín no se lo permite y por esto el "living" le está vedado.

"La navaja automática" patentiza la vida monótona y absurda de la clase media. La existencia de Julio Florez, empleado de un taller de peletería, transcurre de manera rutinaria: "Desde el martes hasta el sábado, no ocurrió nada notable. En verdad, nunca le había ocurrido nada notable" (139). El ritmo de vida de Julio exacerba el proceso de infatuación con la navaja que le da título al relato. La navaja se convierte entonces en

el medio que llevará a Julio a la gloria, o al menos así lo cree él; "ahorró cien soles y se hizo de la navaja automática esperanzado en la gloria que ella, muda, parecía prometerle" (138) (Nuestro subrayado). Una vez Julio dueño del arma, los ejercicios temerarios frente al espejo del baño, le agregan una dimensión hasta entonces desconocida a su vida: "[e]ncerrado en el baño, frente al espejo ante el cual diariamente se afeitaba, Julio simuló un combate a muerte contra imaginarios contrincantes que con inhumana ferocidad lo acosaban" (137).

Para el receptor familiarizado con la narrativa de Salazar Bondy el "parecía" es ya indicio de un final poco glorioso. Más adelante el narrador confirma nuestras sospechas cuando declara que "luego Julio Florez se lamenta[b]a de haber provocado su propia desgracia" (139).

En efecto, un día Julio se reúne en un bar con sus amigos y, después de casi una docena de cervezas, Cruz lo acusa de maricón por cargar con la navaja y alega que los verdaderos hombres se defienden con sus propios puños. Florez prefiere ignorar el desafío implícito: "Florez soportó la avalancha. Su amor propio entablaba, por debajo de su serena apariencia, una sorda lucha contra la decisión de no ceder a las reclamaciones de

su orgullo golpeado" (143).

Ante la insistencia creciente de Cruz, "[s]in mayor reflexión, Florez pensó que aquella era una excelente oportunidad para darle una lección a su impertinente amigo" (143). La pelea se lleva a cabo y Florez, que jamás pensó en las consecuencias de sus actos, mata a Cruz con la ayuda de la navaja. Desde entonces Julio se da cuenta del poder del arma, no sólo para quitarle la vida a un ser humano sino también en cuanto la navaja lo ha subyugado:

[d]el resto jamás podría recordar nada. Durmió larga y difícilmente, y en el sueño la navaja automática, con un movimiento instantáneo, brutal y delicado al mismo tiempo, abriéndose y cerrándose a su antojo, como un monstruo contráctil, como una serpiente nerviosa, como un ave de ala criminal, se cernió sobre él, y segando cabezas, destruyendo multitudes, devorando campos y ciudades, riéndose a carcajadas, planetaria, fantástica, inconmensurable, creció dentro de él a la manera de un dios insatisfecho que no conociera la indulgencia. (149)

El sueño del protagonista ratifica el arma como dueña de la voluntad del hombre. La apariencia pacífica de la navaja esconde el instrumento que ha turbado las acciones del hombre ansioso de gloria. La navaja deja de ser un objeto de regodeo para convertirse en el cuchillo asesino que acaba con la vida de Cruz y con la de Florez.

Es interesante notar uno de los indicios más significativos que proporciona el autor:

De no haber bebido tanto y, por ende, de no haber mediado una notoria debilidad de la voluntad, y de no estar acumulada también tanta reserva de encono sin objeto en el corazón de Julio, todo no hubiera pasado de una broma corriente. (139) (El subrayado es nuestro)

La "reserva de encono sin objeto" parece ser el resorte que impulsa a Julio a la violencia; paradójicamente el odio de Julio deviene del vivir rutinario que él mismo se ha forjado o al que la sociedad lo ha relegado. Con esto el narrador parece indicar que de haber Julio pertenecido a un estrato social más alto, la reunión en el bar donde se consumió la docena de cervezas tal vez no se hubiera dado. El alcohol instiga la bravura y la violencia en el protagonista. Además, un Julio de clase alta no habría acumulado "tanta reserva de encono" puesto que su situación económica le hubiese permitido una vida holgada y amena.

"El vendedor de pájaros" anuncia la presencia de dos de los más agudos problemas capitalinos: primero, la del estafador; y segundo, la de las drogas. En el relato el pajarero vende trigueros dopados con cocaína que responden a sus órdenes como si fuesen prodigiosos. El protagonista homologa la presencia de los

estafadores ambulantes, que se ha convetido en una plaga tanto en Lima como en el resto de Latinoamérica.

El segundo mal que aparece es la presencia de la cocaína. El narrador, ya en 1955, tenía la noción de la presencia dañina de las drogas. Los efectos de la droga son gravísimos, en cuanto producen lesiones síquicas y físicas que aceleran el proceso de desmoralización individual y social. Los barbitúricos y otros tipos de drogas como la cocaína son fáciles de conseguir, mas los precios de estas sustancias prohibidas son altos en extremo y, el adicto, carente de medios, se ve obligado a recurrir a la violencia para alimentar su vicio. Aunque en el relato los trigueros sean los adictos, el narrador implanta en el receptor la semilla que advierte el mal mayor de la drogadicción.

Es así como Náufragos y sobrevivientes se concentra en la urbe capitalina para pintarla como caótica, alborotada y contradictoria. La ciudad y las experiencias de la clase media no pueden anular la presencia de las masas emigrantes atraídas por la nueva industrialización, no pueden oscurecer la presencia infame de los estafadores como Chávez y el pajarero ni la injusticia de la clase hidalga como los Ricarte o los Ochoa. A su vez, la colección resalta la inclemencia premeditada y necesaria con la que Salazar Bondy

observa a su gente con el fin de abrirles los ojos y sacarlos de la apatía anquilosante. Es necesario aclarar que nuestra interpretación de los textos analizados es una de las muchas que la polivalencia semántica de las obras permiten; otros lectores favorecerán, tal vez, otra manera de enfocar los relatos. Nosotros hemos preferido observar la concordancia que establecen entre sí y con la sociedad los diferentes signos, manteniéndonos, siempre que haya sido posible, fieles a la verdad histórica contemporánea a la narrativa de Salazar Bondy.

El señor gallinazo vuelve a Lima, la segunda obra que analizamos, se suscribe al género de la literatura infantil. El lector adulto acepta los hechos fantásticos del relato -un gallinazo que habla con un niño- sin cuestionarlos porque, desde el momento en que ve los grabados y la grafía de tipo más grande para niño, ya ha modificado, de manera casi automática, sus expectativas de receptor. El lector sabe que en los cuentos de hadas y en los relatos para niños suceden hechos maravillosos que el lector, tradicionalmente, percibe como posibles dentro del universo de la ficción infantil.

El libro relata la historia de un gallinazo que ha estado ausente de Lima por años y, a su regreso, en-

cuentra la capital muy cambiada y dividida entre pobres y ricos. El señor gallinazo se hace amigo de un niño pobre e intenta convencerlo de que la división entre pobres y ricos se puede superar. El intento de reconciliación entre ambos estratos sociales fracasa cuando el gallinazo y el niño pobre, Bautista, aterrizan, sin invitación, en el jardín de una mansión. Entonces el niño rico, atemorizado, grita: "¡ladrones! ¡ladrones!". Un policía dispara y hiere al gallinazo. Al final, el gallinazo se une al grupo de los niños pobres.

Estamos de acuerdo con Tomás G. Escajadillo en que "se trata, nuevamente de Lima la horrible"¹⁹⁹. Esta es la Lima que Salazar Bondy describe en "¿Es el azar nuestra deidad?":

Clase media y burguesía grande se sitúan en estas dos clases de barrios fronterizos [cerca del mar, barrios residenciales]. La masa popular se hacina, en cambio, en tres especies de horror: el callejón, largo pasadizo flanqueado de tugurios misérrimos; la barriada, urbanización clandestina y espontánea de chozas de estera que excepcionalmente deriva en casita de adobe o ladrillo, y el corralón, conjunto de habitaciones rústicas en baldíos cercados.²⁰⁰

La narración es manifestación viva de la crisis

¹⁹⁹ Tomás G. Escajadillo, "Sebastián como narrador, no como estatua" 114.

²⁰⁰ Lima la horrible 58.

social presente en el Perú. Las constantes referencias a las disparidades económicas y culturales en las que el narrador se regodea, fijan la atención del receptor en el triste hecho de las divisiones presentes. El gallinazo, desde el cielo, otea el horizonte y ve que "se descubrían barrios residenciales, al Sur, y oscuras masas de chozas, al Norte y al Este."²⁰¹ En el basural donde conoce a Bautista, éste le explica qué y por qué la gente recoge: "[c]osas como botellas, latas, periódicos...Son para vender" (10), y de dónde provienen esos objetos: "-Los ricos. Ellos son los que botan a la basura lo que nosotros recogemos" (12). Y, más adelante, Bautista declara que su padre "siempre dice que los ricos arrojan muchas cosas que están en buen estado. Ellos sólo aprecian lo que está nuevecito, recién comprado en la tienda" (13).

El gallinazo luego experimenta el corte tajante y la resignación de los pobres por boca de Bautista: "-¡Cómo se ve que eres pájaro! -exclamó riendo Bautista-. Los ricos nunca son amigos de los pobres. No se

²⁰¹ Sebastián Salazar Bondy, "El señor gallinazo vuelve a Lima," El señor gallinazo vuelve a Lima (Lima: Ediciones de la Pelota de Trapo, 1961) 2. El texto carece de paginación. Para facilitar la localización de las citas hemos numerado la obra con el número uno a partir de la primera página del cuento. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en las citas siguientes, sólo se indicará la página de acuerdo a nuestra numeración.

juntan con nosotros, y sólo nos llaman cuando necesitan alguien que sepa trabajar duro y parejo" (13). El gallinazo, entonces, decide informar al niño de su error pero el pequeño es mucho más listo o, al menos, está al corriente de la situación socio-cultural, de allí que cuando el niño rico grite "¡ladrones!", Bautista entienda lo que sucede "-¿Pero no sabes que el que entra a una casa ajena es siempre considerado como un ladrón, sobre todo si, como yo, tiene un vestido pobre y la cara sucia?" (26). El gallinazo no había comprendido la reacción del niño rico pues el "[c]reía que los niños eran hermanos de los niños, y que los pájaros, aunque sean viejos, estamos en la tierra para que chicos pobres y ricos jueguen con nosotros" (26-27).

La temática del relato así como el lenguaje simple, adecuado a las expectativas del lector infantil "muestra[n] un cuadro trágico y triste, pero sin agobiar ni angustiar el alma infantil: le enseña bellamente una dura realidad"²⁰². "El señor gallinazo vuelve a Lima" conjuga la lección moral y el estímulo que invita a la reflexión.

La tercera obra que analizamos es Pobre gente de París²⁰³ y, aunque la crítica hasta ahora se haya refe-

²⁰² Tomás G. Escajadillo, "Sebastián como narrador, no como estatua" 116.

²⁰³ Sebastián Salazar Bondy, Pobre gente de París

rido a ella como una colección de cuentos²⁰⁴, nosotros preferimos considerarla como una novela corta. Desde el punto de vista estrictamente funcional, los apartados son "vivencias unificadas por el mismo tema", como dice Luis Leal. Es cierto también que la lectura de los apartados como unidades independientes no afecta la intelección de los mismos. Pero es más interesante notar que la lectura global de la obra revela el "montaje novelesco del autor [que] hace sucederse y encaabargar los sucesos pasados con el relato del presente y

(Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1958) Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

204 "Sebastián Salazar Bondy (n. en Lima, 1924) - avisado conocedor de nuevas técnicas- que en sus libros de relatos Naufragos... (Lima, 1954) y Pobre gente... (Lima, 1958), ha logrado aciertos ingeniosos y significativos que abren nuevos caminos en la prosa de ficción." Estuardo Nuñez, La literatura peruana en el siglo XX (México: Editorial Pomaca, S.A., 1965) 96. Earl M. Aldrich no menciona la obra en su libro The Modern Short Story in Peru (Madison: The U of Wisconsin P, 1966). "Pobre gente de París (1958) es un conjunto de ocho vivencias unificadas por el mismo tema, el hombre desarraigado. Son, como el autor mismo las llama, 'historias de latinoamericanos en París'." Luis Leal, Historia del cuento hispanoamericano (México: Ediciones de Andrea, 1966) 156. "[E]n este mismo año [1958] se publica el libro de cuentos Pobre gente de París de Sebastián Salazar Bondy." Tomás G. Escajadillo, "Diez-Canseco: un precursor no reconocido," Presencia de Lima en la literatura (Lima: DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1986) 34.

con un futuro apenas imaginado"²⁰⁵. Este tipo de estructura que ata y relaciona todos los cabos, aparentemente inconexos, crea un universo inquietante y contradictorio que muy bien puede pertenecer al entorno cultural conocido como novela.²⁰⁶ Recuérdese que en la novela contemporánea,

[e]l mundo aparece ya como algo esencialmente inquietante, inestable, en peligro. La novela no nos da una lección completa, sino un enigma. Hay en ella desorden, complejidad, caos; igual que lo que hay en la conciencia de sus personajes. "Hay que amar sobre todo lo incongruente, porque sólo en ello se revela la verdadera vida" (Lawrence Durrell). Una realidad oscura, contradictoria, exige ser expresada también de una forma oscura, desconcertante. De ahí la dificultad que muchas novelas contemporáneas presentan para el

²⁰⁵ Benito Varela Jácome, Renovación de la novela en el siglo XX (Barcelona: Ediciones Destino, 1967) 409.

²⁰⁶ "Tanto la novela como el cuento son totalidades: ni la novela es una suma de cuentos ni el cuento es un fragmento de novela. Pero la novela se subdivide en capítulos que, uno a uno, son vistazos incompletos. El lector, en cada capítulo, contempla lo que les está pasando a los personajes pero, como quiere comprenderlos psicológicamente, también se interesa por lo que les pasó antes de la fecha en que comienza la acción novelesca, y así agradece al novelista cuando lo ve exponer antecedentes, anticipar hechos, analizar y comentar. El cuento, en cambio, es una trama unitaria, cuanto menos digresiva, mejor. Los personajes no existen fuera del ámbito del cuento: están metidos en un conflicto cuyo resorte va a dispararse de un momento a otro. Es el resorte del problema y su solución, de la pregunta y su respuesta. La acción, única, queda completada en el desenlace," Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 45.

lector medio. Este no recibe ya un mensaje claramente expresado, sino que es invitado a penetrar en un laberinto sugestivo. Es incompleta la presentación del escenario y los personajes. Estos actúan muchas veces de forma inconexa o contradictoria como en la vida real. El lector cobra un papel mucho más activo. Ha llegado realmente (es el título de una obra de José María Castellet) La hora del lector.²⁰⁷

Además, en Pobre gente de París como en las novelas de Butor

descubrimos una constante preocupación técnica. La acción no sigue una línea interrumpida; está sistemáticamente parcelada en episodios de poca duración, en fragmentos de tiempo enlazados en una forma compleja, en ruptura de las secuencias temporales.²⁰⁸

El modo de funcionamiento de la obra no se ciñe al tradicional discurrir lineal. La obra se compone de ocho apartados fraccionados en los que Juan Navas, joven peruano en París, relata su idilio fracasado con Caroline, joven a la que Juan sublima para luego descubrir que era una vulgar prostituta. Con estos episodios alternan otros siete cuya relación semántica con los de Navas y Caroline se justifica en cuanto todos los personajes son muchachos latinoamericanos que se

²⁰⁷ Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea (Madrid: Ediciones Cátedra, 1979) 52.

²⁰⁸ Benito Varela Jácome, 409.

conocen y se frecuentan en París. Es nuestra opinión que Pobre gente de París podría ser caracterizada como un "Bildungsroman":

[m]uy frecuentemente la estructura narrativa del "Bildungsroman" se caracteriza no sólo por la articulación episódica (diversas aventuras unificadas por el aglutinante o eje que es el protagonista), sino también por el uso de la forma autobiográfica, de la primera persona narrativa.²⁰⁹

De hecho, la narración, transcurre, básicamente, en primera persona narrativa puesto que el narrador-protagonista recuerda la historia de su estancia en París. En lo que al autobiografismo concierne, sabemos que Salazar Bondy estuvo en París y además contamos con el documento que sustenta nuestra sospecha:

[m]e impresionó mucho cuando vivía en Francia la situación alienada de los estudiantes que iban a vivir a París, porque París, según la frase de Hemingway, "era una fiesta", y no era tal fiesta; y cómo la sordidez de este desengaño, la inconfesable sordidez que encontraban en esta vida, los hacía permanecer anclados, mentirse, engañarse, enloquecer, podrirse, prostituirse, estupidizarse. Francia no fabrica a los latinoamericanos imbeciles que viven allí. Francia, Europa en general, nos ha acuñado muchas de las grandes mentalidades, las grandes ideas que mueven a las masas de nuestros pueblos en este tiempo, pero el libro [Pobre gente...] no contaba la historia de esta gente, contaba la historia de los que en esta aventura pier-

²⁰⁹ Mariano Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual (Barcelona: Editorial Planeta, 1970) 33.

den la partida. También, pues, la clase media.²¹⁰

La declaración de Salazar Bondy resume la obra exhortando a la anulación de la idea del París utópico, que con el tiempo se transforma en una obsesión que tiraniza al latinoamericano. Veámos cómo la novela refleja el testimonio del autor. Juan Navas, el narrador protagonista, huye a París con el deseo de destruir la rutina limeña que lo agobia pero al poco tiempo se da cuenta de su gran error:

[m]i alcoba y sus melancólicos enseres -entre los que se hallaba el ostentoso lavabo que había de ser el origen de esta no sé si triste o alegre historia- no eran en absoluto los indicios del reino entrevisto desde la turbia oficina limeña de la Compañía Recaudadora, donde rumié durante largos años la esperanza de habitar esa ciudad que había comenzado a descubrir tan altiva y desdeñosa. (9)

El París de la fiesta resulta pues ser un vano engaño. El narrador-protagonista escapa a la rutina del burócrata limeño sólo para sumirse en la rutina del latinoamericano sin causa en París. No extraña, entonces, que el hombre se haya postrado en la completa alienación y que actúe como si fuera un autómatas:

[c]uando la noche apagaba el cielo, me

²¹⁰ Sebastián Salazar Bondy, Primer encuentro 63-64.

encaminaba -casi sin quererlo, lo confieso-, como llevado por el solo y tristísimo instinto, a los alrededores de Pigalle, al Bar Rose, donde la Brune o su amigueta Lily terminaban acariciándome como a un objeto, como a un animal, como a un norteamericano borracho. (10)

París, pues, ha cosificado al peruano Navas, lo ha convertido en un objeto incapaz para la comunicación, en un animal cuyos instintos lo guían para sobrevivir, en un ser completamente vacío. Caroline aparece para devolver la coherencia a la vida de Juan. Ambos se comunican, sin conocerse, mediante los sonoros ruidos que producen los grifos del lavabo. El ser incierto, el único con quien establece una "comunicación", le devuelve el sentido a la vida del peruano alienado. Desde entonces éste se dedica a investigar quién es su "interlocutor". Después de varias averiguaciones concluye que es Caroline. Juan logra conocer a la muchacha y entablar con ella una relación afectuosa bastante alentadora.

El narrador que creía haber recuperado la razón de ser sufre su peor desengaño cuando descubre que la ideal Caroline era, irónicamente, una prostituta como las que lo hacían sentirse un triste animal solitario. La inocencia y la falta de mundo de Juan hacen de él una víctima perfecta. Caroline, mujer astuta, se da cuenta y aprovecha la ingenuidad de Juan para diver-

tirse con él. Pero no sólo ella engaña a Juan: su tío, Felipe Armijo, al reconocer la poca astucia de su sobrino y la profesión de Caroline, se cita con ella a escondidas del muchacho. Y hacia el final de la novela, cuando le deja un poco de dinero al sobrino humillado, se refiere a él como un "zambito" (115), palabra que contiene una fuerte carga peyorativa disfrazada mediante el diminutivo. Juan Navas es para todos un "zambito" inocentón y, como se dice en Lima, "recién bajado". El narrador escarmentado relata entonces su historia de aprendizaje que es, como dice Salazar Bondy, la historia del hombre de clase media fracasado en París.

"Les Creoles" es el primero de los siete episodios titulados que alternan con la historia principal. Un colombiano y una española rompen la relación amorosa y comercial (habían formado un grupo folklórico) debido a los repetidos engaños por parte de él. La muchacha, hastiada de tanta mentira, decide abandonarlo y él, humillado, opta por vengarse cortándole la nalga con una cuchilla.

"El cisne en el estiércol" es realmente perturbador; aparece como un fragmento de la novela que escribe Olmos, el amigo argentino de Juan Navas. El fragmento relata la vida de Nena, una pintora vene-

zolana, que se prostituye con un coronel para que éste le consiga una beca para París. Lo desconcertante no es la novela sino que la Nena del fragmento existe como ser real dentro del marco general de la obra y no sólo existe sino que es la mujer de Olmos. Nuestro narrador, de manera astuta, desliza el indicio revelador: "[n]i él [Olmos] ni su mujer contaban con un centavo de renta, ni por supuesto trabajaban, pero tenían un departamento en el Quai Voltaire, con vista al Louvre, que nadie sabía cómo diablos pagaban y sostenían" (28).

"No hay milagros", que de inmediato nos recuerda En octubre no hay milagros de Reynoso, cuenta la historia de un chileno y un paraguayo que hacen el "ramassage". A pesar de los esfuerzos bienintencionados y honestos de los muchachos, ellos no pueden progresar en este medio enajenado.

En "El sacón militar" el protagonista, Berrios, es un hondureño que narra su historia desde la primera persona. Mientras hace el "ramassage", una viejecita, al verlo tan desvalido, le regala un sacón militar del ejército estadounidense que ella guardaba desde la segunda guerra mundial. En este relato, como en "El capote" de Nikolai Gogol, el sobretodo se convierte en el leitmotiv que anima la acción.

El sacón, que tanto esfuerzo ha costado a Akaky

Akakievich en "El capote", produce al protagonista una dicha incomparable "[e]very second he was conscious that he had a new overcoat on his shoulders, and several times he actually laughed, from inward satisfaction"²¹¹. Berrios, como Akakievich, vive obsesionado con la idea de llegar a casa para abrigarse con su nuevo sacón: "[a]nsiaba acurrucarme en mi lecho, cubierto con mi sacón militar" (71). Pero, a diferencia de Akakievich, Berrios, que participa en un grupo revolucionario, no puede lucir el sacón en público por ser la prenda de origen yanqui.

Si bien el sacón nuevo motiva la aceptación social para el protagonista ruso, en el hondureño, es la causa de su desgracia:

-¿Hace mucho frío, mi general?
Lo peor es que vacilé y creo que empalidecí como si hubiera sido sorprendido en el momento de cometer un crimen. Sólo atiné a decir:
-¿Qué? ¿Ah? ¡Oh!
-¿Y ese uniforme? -dijo luego calmadamente.
-¿Cuál? -pregunté como un estúpido.
-Ese que tienes puesto. En la sesión no lo tenías.
-Es un regalo -expliqué coordinando mis ideas-. No tiene nada de malo.
-¿Un regalo de Ike?
Quise reír.
-¡Está bueno el chiste! -comenté sin ganas.

²¹¹ Nikolai Gogol, The Collected Tales and Plays of Nikolai Gogol (New York: Pantheon Books, 1964) 576-577.

-¡Un regalo por los buenos servicios que le prestas al imperialismo! -insistió.
 El tren llegaba en ese instante. Se detuvo y las puertas automáticas se abrieron.
 -¿Lo tomas? -lo interrogué dando un paso hacia adelante.
 -No, contestó Zúñiga serio. No viaja con agentes del FBI. (74)

No está demás decir que los comunistas expulsan a Berríos del Frente Revolucionario. Así el hondureño fracasa en sus intentos renovadores por portar el sacón yanqui, que lo protegía del frío invernal. El antiguo revolucionario participa, desde el presente de la narración, del feliz mas no del todo inocente giro del destino:

[g]racias a aquel fracaso vivo en el ardiente clima de Tegucigalpa, tengo un hermoso Pontiac, campeo en el despacho de la Secretaría de la Presidencia de la República y en mi finca de San Juancito cultivo unas poéticas begonias que sólo una tierra milagrosa puede producir. (75)

De revolucionario, el protagonista no conserva absolutamente nada. Los ideales gloriosos se le quedaron en París; ahora se nos presenta como un político astuto, acostumbrado a la buena vida a costa del pueblo por el que una vez quiso luchar.

El episodio de "Carta a Panamá" se narra, como el título ya lo anuncia, en forma epistolar. Darío Dianderas, pintor colombiano, escribe a la madre de Harold

Estrella, pintor panameño. Darío le participa la crisis nerviosa que Harold ha sufrido debido al hambre y frío que ambos han pasado en París, y para solicitarle a la señora Estrella que gestione los trámites necesarios para repatriar a su hijo enfermo.

"Una navaja en la Concorde" relata la anécdota de un mexicano acosado por un homosexual. El mexicano, que no comprende las intenciones del perseguidor, lo amenaza y el sujeto huye. Luego el mexicano se va de París. La falta de mundo de Núñez, el mexicano, lo lleva a relatar el episodio a Granados, su jefe, un español cosmopolita. Granados recibe a Núñez y goza a costa de la ingenuidad del mexicano que afirma que "había bastante [gente], pero uno no sabe lo que le puede pasar en una ciudad extranjera con un policía o un ladrón" (100). Granados se da cuenta de que Núñez no tiene la menor sospecha de que el sujeto era un homosexual y, "conteniendo la risa" (100), le contesta "[t]iene usted razón" (100).

Aún más cómica resulta la ingenuidad de Núñez que creía que el hombre era un "policía que quería morderme" (102). Granados no entiende la expresión mexicana:

-¿Cómo morderlo?
-Sacarme plata, pues.
Granados rió:

-Oh, no, no...Aquí no hay esa clase de policías. (102)

Núñez queda desconcertado y al enterarse de que el perseguidor era, seguramente, un homosexual, responde: "[s]i es posible, mañana mismo me voy al Paraguay. No me gustan las mariconadas" (102). Granados se despide de Núñez y de inmediato se dirige a la cafetería para contar, al primero que encuentre, el episodio del mexicano. A partir de entonces, el chisme del machote bobalicón,

rodó por todo el personal de la gran organización, enmendado y perfeccionado por la imaginación de la variada población del edificio de la Avenue Kléber. Y cuando ya Núñez volaba sobre el océano, rumbo al continente americano, su historia era uno de los pequeños mitos de aquel pequeño mundo de burócratas internacionales. (103)

Así, la situación cómica se convierte en el eje de la narración minimizando la importancia de la acción pero, a la vez, enriqueciendo la fábula.

El último episodio "Un chaleco color de rosa" cuenta lo sucedido con el dinero destinado para Juan Navas. Roque Linares, poeta peruano, recibe el dinero pero decide apropiárselo para comprar un chaleco color de rosa que ha visto el día anterior y al que vincula con la poesía:

El chaleco -pensaba mientras se dirigía a la Rue de Milán un poco automáticamente- era un modo de la voluntad poética. Su color no era un rosa de la naturaleza, un saludable rosa de jardinería, sino que era el rosa lánguido y mortecino de las imágenes oníricas, de ciertos murales pompeyanos, de muy pocos crepúsculos trágicos. Se trataba de un tono que iba extraordinariamente bien con el viso acanelado de su piel, aquel rasgo social que solía atribuir, cuando la ocasión era propicia, a sus imaginarios antepasados incas, creadores de un antiquísimo mundo de exquisito salvajismo. (114)

Linares es un bribón parasitario que no teme que su crimen sea descubierto. Es más, no se le ocurre pensar que Navas pueda estar necesitado de dinero en ese momento. Linares sólo puede pensar en el chaleco que lo obsesiona y el destino de los demás lo tiene sin cuidado. Paradójicamente, el lector intuye que el hurto no será descubierto -Navas y Armijo no se hablan desde que Juan descubrió al tío con Caroline-. Los "vivos" son los únicos que parecen ser capaces de sobrevivir en el medio traicionero de París.

En conclusión, Pobre Gente de París es una novela en gestación cuyas técnicas narrativas no son estructuralmente muy logradas por cuanto el narrador fuerza el esqueleto que da cohesión a las partes que forman la totalidad de la obra. En cuanto a la temática, la obra retrata al latinoamericano de clase media sugestionado por la idea del París maravilloso que depura y refina

los talentos artísticos y las ambiciones revolucionarias. Irónicamente, la mayoría de nuestros compatriotas, según la novela, se ve obligada a enfrentar penurias de las cuales pocos salen invictos. Gran parte de la población de clase media hispanoamericana en la Ciudad Luz, ya se ha sumido en la mentira, el engaño o la prostitución para llegar al París idílico, o lo hace mientras está allá para sobrevivir o, lo que es peor, se repatria para perpetuar la corrupción y el alienamiento en su país de origen.

La visión subjetivista del hombre Salazar Bondy asoma en la obra puesto que

[c]uando escribió estos relatos, Sebastián llevaba varios años empeñado en probarse a sí mismo que un escritor peruano podía asumir y ejercer su vocación sin necesidad de huir al extranjero o de parapetarse en su mundo interior.²¹²

La novela está escrita, entonces, con un fin artístico en el que el elemento didáctico está presente a lo largo de la obra. Después de todo no está demás anotar que Salazar Bondy deseaba profundamente "escribir sobre ese país [Perú] y usar de mis palabras, de mi persona, en lo que ello tuviera de influencia, para liberar"²¹³ al hombre peruano de la apatía que lo

²¹² Mario Vargas Llosa, "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú" 46.

consumía.

Los recursos estilísticos, estructurales y temáticos, ensayados en Náufragos... y Pobre gente... se manifiestan ya maduros en Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce (1969). En 1965, durante el "Primer encuentro de narradores peruanos" Salazar Bondy anunciaba:

[a]hora escribo una novela, la escribo con mucho esfuerzo desde hace mucho tiempo. Esto que ven acá son los cuatro últimos capítulos que han resistido la poda de los 25 que destruí de una anterior versión, que a su vez era el resultado de la poda de otros tantos de una primera versión. (64-65)

Lamentablemente, Sebastián fallece pocos días después del encuentro. La versión de la obra que sobrevivió la poda permanece entonces como el corpus de la novela que conocemos como Alférez Arce... Es necesario aclarar y reconocer la labor de recopilación de Tomás G. Escajadillo, sin cuyo esfuerzo la novela no existiría. Escajadillo, en "Sebastián como narrador, no como estatua", declara:

[y]o creo que este capítulo inicial, acompañado, a manera de prólogo sui generis, de las palabras que sobre él y sobre toda la novela dijo Sebastián, debería publicarse como un relato autónomo pues es un fenómeno

²¹³ Salazar Bondy, Primer encuentro 64.

literario total cerrado. Pienso, asimismo, que los cinco capítulos de esta novela que hemos comentado están, desde la perspectiva de la elaboración literaria, terminados; no necesitan corrección alguna. Repito, pues, mi sugerencia inicial: el primer capítulo debería editarse como un relato autónomo (con aquellas palabras preliminares), y las 71 páginas de la novela deben ser incluidas en las "Obras Completas" de Sebastián Salazar Bondy. (...) Sugiero incluso, un título para la novela: *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce*. (126)

En cuanto al manuscrito, Escajadillo informa que el

original, tal como quedó, consta de 71 páginas numeradas divididas en cinco capítulos y 2 páginas sin numerar del capítulo siguiente. Las hojas están escritas a máquina y contienen numerosas correcciones manuscritas. En mi opinión, los cinco capítulos terminados se encontraban en su versión final.²¹⁴

Sin embargo, más tarde, Salazar Bondy corrigió el manuscrito y alteró el grado del protagonista de Capitán a Teniente de puesto. Cuando la muerte lo sorprendió, los cambios no estaban terminados y por esto Escajadillo prefirió conservar la versión penúltima. Es decir, que la versión de que hoy disponemos es la penúltima redacción de la novela. Por otra parte,

²¹⁴ Tomás G. Escajadillo, prólogo, Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce, Sebastián Salazar Bondy (Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969) 7-8. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

Escajadillo parece haber cambiado de parecer en cuanto a la versión del primer capítulo en forma de cuento. Él nos presenta la novela entera con sus 5 capítulos, precedida de las palabras que Salazar Bondy había pronunciado durante el "Encuentro de 1965".

La obra tiene como protagonista a Nicanor Arce, jefe de policía de la remota guarnición de Marcabamba. Arce, que detesta la vida de la sierra, decide unirse al "cuartelazo" o golpe "revolucionario" del general Valladares, con el fin de lograr un ascenso que lo saque de Marcabamba. El levantamiento fracasa y el dictador en poder arresta a los participantes. Es justamente en este momento cuando la novela empieza. El primer capítulo, en su totalidad, es un intrincado monólogo interior directo²¹⁵ cuya

ventaja es permitir que el lector se ponga en comunicación directa con la conciencia del personaje [en este caso, Arce]; lo lleva,

²¹⁵ El monólogo interior directo "hace que el personaje mismo hable en primera persona. El narrador disimula su presencia y en cambio simula que el personaje está en plena rumia mental. El monólogo del personaje, sin embargo, es silencioso y no está destinado ni a otros personajes ni al lector. No habla para nadie. No habla. Su monólogo simboliza lo que en realidad no es monólogo porque no es verbal. (...) Lo que vemos es la materia prima de una subjetividad naciente, recién desprendida de las sensaciones, antes de que entre en la franja iluminada por el razonamiento." Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 321.

asimismo, a "sentir" en tres planos a la vez (como lo hace con frecuencia, aunque confusamente, la conciencia) y no siguiendo la fácil y cómoda línea de un ordenado análisis.²¹⁶

Arce es el protagonista que monologa en silencio la noche anterior a su fusilamiento por traición. El lector se ve obligado a hilar las múltiples imágenes fragmentadas que se le vienen a la mente al reo; así, poco a poco, el receptor puede ordenar las piezas del rompecabezas que constituye la vida de Arce, según éste nos la presenta:

[y] los fusiles disparan y disparan, los cuchillos vienen veloces, mi pecho los recibe uno a uno, pero no muero. "Alférez Arce", dice el general, y caminando por el pasadizo central de alfombra roja, entre el público que aplaude, subo al estrado. Me cuadro, miro de reojo al ministro, sus bigotes dorados por el tabaco y el rebrillo de sus botones al sol. La música, los murmullos, el corazón latiéndome hasta los labios. Extiendo la mano, recibo el cucurucho del diploma y el espadín, estrecho la mano del general, doy media vuelta, regreso. Las cinco balas siguen taladrando, atravesando, matando mi cuerpo sin matarme. "Alférez Arce" suena bonito. "Alférez Mochume, alférez Gutarra, alférez Wander, alférez Angelini." Aplausos, todos aplauden, mi hermano Pedro aplaude. "La vieja puta no quiso venir." "¿y él?" (21)

Dos son los aspectos que resaltan en el monólogo de Arce. El primero, el más angustioso, es el enfrentar

²¹⁶ Angela B. Dellepiane, Sábado: un análisis de su narrativa (Buenos Aires: Editorial Nova, 1970) 220.

la muerte. Arce pasa la noche aterrorizado, sintiendo ya, en carne y hueso, los estragos de las balas que le arrancarán la vida: "[e]l pelotón se queda quieto, como en fotografía, pero los soldados vuelven a rastrillar, a dispararme. Me matan, me matan, pero no caigo ni con tanta bala, con tanto puñal clavado en el pecho" (22).

El segundo es "el ascenso como motivación primera de la vida ... para alcanzar cada vez mejores niveles económicos".²¹⁷ Es indudable que el bienestar económico es si no un derecho, por lo menos, una ambición necesaria para el hombre del siglo XX. Mas los medios que se utilizan para alcanzar la mejoría pecuniaria deben a su vez ser honrados. Es justamente aquí donde yace la falla que la novela censura. Arce, para lograr el ascenso, se incorpora primero a la máquina ciega del poder represivo:

"Cumpla órdenes, hermano. Yo no sé ni quiénes son ni qué quieren los terroristas, pero tengo que hacer rápido mi carrera, y eso cuanto mejor cumpla las órdenes, más bonito te lo ponen en la foja de servicios. Del galón depende que me case..." (23-24)

Arce, entonces, deja de lado la moral humana para sumirse en la más brutal indiferencia, y cuando su

²¹⁷ Tomás G. Escajadillo, prólogo, Alférez Arce...
14.

hermano Pedro intenta hacerlo entrar en razón, Arce opta por el escapismo: "'[a]sí es esta carrera, Pedro. Te tienes que comer tus sentimientos sino te jodes para siempre'" (25). Y más tarde, admite haberse acostumbrado no sólo a aceptar la represión sino incluso a practicarla con sus propias manos: "me habitué al trabajo, y en ese tiempo ya era yo el que pegaba las bofetadas a las mujeres de los terroristas, y a ellos los colgaba para quemarles los huevos" (26). Pero no sólo es la represión y la tortura, Arce degenera cada vez más y termina corrompiéndose como los otros militares:

y cuando les quitaba los documentos me quedaba con su plata, y a veces hasta me hacía pagar por hacerles llegar a sus familias un mensaje sobre dónde estaban los desgraciados purgando sus penas, y yo entonces los odiaba porque de ellos dependía mi galón.
(26)

Irónicamente, Pedro, la persona más allegada a Arce, resulta un comunista como los que su hermano tortura. La confesión de Pedro a su hermano Nicanor tampoco logra cambiar su manera de pensar. Arce sacrifica la relación familiar para continuar en la carrera que él esperaba que lo llevaría a la cumbre económica:

[t]odos ellos parecían parientes, por la manera de hablar, de contestar, de caminar, pues estaban envenenados por ideas extrañas,

no amaban al Perú, querían ser esclavos sin bandera, sin himno. "Si te jodes, jódete solo", le dije bruscamente parándome, "y no me busques más. Cuidate no más de que te vayan a chapar porque yo no puedo hacer nada por ti y, peor todavía, me harías un daño terrible" (27). (Nuestro subrayado)

La desfachatez de Arce es sorprendente: él se atreve a imputar al hermano no amar al país, como si el mismo Arce, en su condición de militar represivo, ladrón y torturador, amara al país. Arce no ama ni a su patria, ni a su hermano, ni a nadie, salvo a su propia persona. Esto se certifica en su monólogo cuando rememora un episodio con su esposa María:

[f]ue bueno todo, inclusive que la María engordara como señora de su casa, que la llevara a las fiestas de los decentes para que se codeara con las esposas de las autoridades y los elementos representativos de la localidad, y que también una vez le diera sus buenas cachetadas porque mencionó delante de la gente mi asunto con Guadalupe. (28-29)
(El subrayado es nuestro)

Decencia es justamente lo que Arce desea; ser parte de la gente "bien", de la gente decente, mas sus métodos están lejos de conducirlo a la decencia. Arce cae en la más vil corrupción cuando se solaza en la extorsión "y de cuando en cuando una gratificación por un favor a un preso de influencia" (29), y cuando abusa de su rango militar para obtener favores sexuales: "[y] mi carcocha Dodge de segunda mano para llevar a la fa-

milia de paseo o para levantar alguna hembra y ahí no más darle su polvo rapidol" (29).

Para Arce sus desmanes no tienen nada de insólito, el teniente ha normalizado la amoralidad de sus actos para amoldarse al "código" castrense en vigencia. Las fuerzas armadas, para un hombre de baja clase media, son una de las pocas maneras de ascender tanto en rango como en la escala social. Es sabido que desde la tercera y cuarta década del siglo XX

the officer corps of many Latin American militaries contained a significant proportion of well-qualified and well-motivated members of the middle and lower middle class. The military, particularly the army, was becoming a vehicle for upward mobility.²¹⁸

La vida militar es bastante holgada mientras Arce está en la costa: "[b]uena la vida de Chiclayo, respeto y consideración al teniente que es buena persona pero que sabe lo que vale ser custodio del orden con dos galones, eso es lo importante en la vida" (29). Además Arce, que inconscientemente se estima menos que los hacendados, se enorgullece en extremo cuando los "grandes" lo tratan "como su igual" (29):

²¹⁸ David Scott Palmer, Peru: the Authoritarian Tradition (New York: Praeger Scientific Publishers, 1980) 71.

[u]n señor, como el doctor Zapata, como don Nevado, como el alemán Goeritz, que me tenían ley y me trataban como su igual, un señor como los hacendados de Tuman o Cayaltí que tienen harta mosca pero no desprecian al policía porque saben que lo necesitan. (29)

El traslado de Arce a la guarnición de Marcabamba resulta, entonces, un verdadero castigo. Ni siquiera el ascenso regalado -"[p]repárese todo lo que pueda y el próximo mes, se lo aseguro, vendrá usted a visitarme con sus tres galones en la manga" (32)-, logra mitigar la desazón de Arce. Para el soldado costeño la sierra significa "la soledad de pueblo con cientos de indios brutos y cochinos" (30). El contacto con estos "indios brutos y cochinos" desquicia a Arce. En el Perú, como en los demás países andinos, el desprecio del costeño hacia el serrano es un hecho innegable.²¹⁹ Sin embargo, la base del sistema socio-cultural es monetaria. De ahí que la raza pueda pasar inadvertida cuando las reservas económicas son fuertes.

El golpe final lo recibe Arce de su hermano Pedro

²¹⁹ "El propio nombre, sobreviviente aún, de indigenismo, demuestra que, por fin, la población marginada y la más vasta del país, el indio, que había permanecido durante varios siglos diferenciada de la criolla y en estado de inferioridad y servidumbre, se convierte en problema, o mejor, se advierte que constituye un problema, pues se comprueba que no puede, ni será posible que siga ocupando la posición social que los intereses del régimen colonial le habían obligado a ocupar." José María Arguedas, Formación de una cultura nacional indoamericana 196.

cuando en el interrogatorio le preguntan: "'¿Qué es usted de Pedro Arce Cajas?' (...) '¿Sabía usted que es un asocial y que está en el Frontón?'" (32). La culpabilidad de Arce aumenta, pues, por las acciones sediciosas de su hermano. La disyuntiva ideológica de los Arce no previene, entonces, que ambos sean encarcelados. El narrador parece sugerir que el hombre comprometido, sea de derecha o de izquierda, siempre pierde; los únicos que sobreviven en un país como el Perú son los indiferentes, los peces de agua dulce y salada a la vez.

El segundo capítulo de la obra, narrado en discurso directo por un narrador omnisciente, informa al receptor sobre la situación de Arce y sobre la del coronel Mendiola, otro de los insurrectos. Mendiola se encuentra en la celda adyacente a la de Arce y los quejidos y gritos de éste lo perturban. Además,

[m]ediante la contigüidad física y temporal de Mendiola y Arce, se engarzan hábilmente estos primeros capítulos, se vincula el delirante monólogo interior de Arce con el punto de vista de Mendiola, el segundo en importancia de los conjurados; a su vez Mendiola fusiona los planos del presente -la sórdida celda, con sus telarañas, su gigantesco pene dibujado en la pared junto a las palabras "Aquí estuvo Loncho", su hediondo olor y, sobre todo, los chillidos y el llanto histérico de Arce que vienen de la celda vecina- y distintos planos del pasado: el momento en que los conjurados, mientras arrecia el fuego

de las fuerzas del gobierno, deciden rendirse; su huida con el coronel Valladares, el jefe de la rebelión; el instante en que hieren y capturan a Valladares; su propia captura.²²⁰

El receptor percibe la cercanía de las celdas puesto que Mendiola se dirige a Arce para amonestarlo "¡Si eres militar pórtate como un hombre carajo!" (34). A la vez comprendemos que el monólogo de Arce no fue silente "porque los chillidos de Arce lo ahogaban todo, como los alaridos de una criatura indefensa que estuviera herida de muerte y se desangrara por la voz" (34).

Mendiola, el coronel convertido ahora en prisionero, pasa las horas observando el pene hiperbólico grabado en la pared.

Se dio vuelta, por centésima vez a la pared, y leyó: "AQUI ESTUBO LONCHO", y examinó el pene que lo representaba. Pensaba en ese Loncho, en el miembro descomunal que había grabado en el barro seco como su heráldica, en las razones que habría tenido para dejar esa agresiva huella. Asociaba el dibujo con la muerte y no sabía por qué. El sexo, el llanto, la muerte, todo junto como si fuera la misma cosa, el mismo misterio. No quería imaginar que la aventura terminaría con cinco balazos en la cabeza de cada uno, y se aferraba al dibujo, al desconocido Loncho, a la voz acezante de Arce a la distancia. (35)

²²⁰ Tomás G. Escajadillo, prólogo, Alférez Arce...
9.

Opinamos que Mendiola se aferra al pene descomunal porque asocia a éste, inconscientemente, con la virilidad de la vida militar; el soldado es el macho por excelencia. La condición presente del coronel lo ha reducido a la nada; de allí que el hombre busque consuelo en el gigantesco dibujo. Además, Mendiola no tiene nada más que la araña que observar, pues la celda está vacía y sólo las inscripciones de los presos anteriores la adornan.

La polivalencia semántica del texto nos permite, sin embargo, una interpretación distinta. El sexo es símbolo de fertilidad, de vida y por esto contrarresta el terror que los llantos de muerte de Arce causan al coronel Mendiola. Mikhail Bakhtin declara que

[t]o degrade an object does not imply merely hurling it into the void of nonexistence, into absolute destruction, but to hurl it down to the reproductive lower stratum, the zone in which conception and a new birth take place. Grotesque realism knows no other lower level; it is the fruitful earth and the womb. It is always conceiving.²²¹

La presencia del pene, entonces, mitiga la idea de la muerte, de la nada. El ícono sexual es símbolo de vida, de fertilidad; consecuentemente, Mendiola, al concentrarse en el pene, se olvida de la muerte que lo es-

²²¹ Mikhail Bakhtin, Rabelais and his World 21.

pera.

Es en este capítulo cuando el lector se enterará del desarrollo de los hechos acaecidos momentos antes de la rendición. El teniente Huamaní sugiere que se haga una rápida votación para decidir si se rinden o no. La mayoría opta por la salida fácil y, así, la insurrección encabezada por Valladares, sucumbe. Mendiola, como coronel, conoce las costumbres castrenses y se consuela pensando que

había una ley, una moral, casi una religión, que prohibía a un militar castigar cruelmente a un camarada, aunque fuera revolucionario. "Dos o tres añitos, a lo más", pensó en voz alta para convencerse. (44)

Sin embargo, el destino le depara una jugada que él no había anticipado. La confesión de Mendiola había sido verdadera, pero Huamaní, pez de todas las aguas, había dicho

que Valladares los engañó convenciéndolos que iban a rebelarse para disolver el congreso y apoyar el gobierno del Presidente, pero que más tarde, cuando era imposible volver atrás descubrieron la verdad y lo obligaron a cesar el fuego. (47)

Sólo entonces Mendiola comprende que éste será su fin y que los gritos de Arce son "la música fúnebre" (47) que anuncia "el terrible ángel del juicio desplegando el epitafio" (47).

El tercer capítulo se narra desde el punto de vista del coronel Valladares y se ubica en el plano espacial anterior a la insurrección. Los participantes se reúnen en Lima para confirmar y cronometrar el funcionamiento de los hechos del día de la rebelión. Escajadillo, acertadamente, explica que "el novelista [ha logrado] lo que se proponía: dar la sensación de un 'típico' levantamiento en armas sin fundamentos ideológicos ni motivaciones patrióticas"²²².

Este capítulo ilumina las dudas que Huamani había expresado sobre el proyecto: "'No es una situación ideal, mi coronel, digamos la verdad, pero'..." (51). Y más adelante comenzamos a conocer al verdadero Valladares que reprocha a Huamani: "[u]sted es un pichón en todo esto, teniente. Yo acompañé a Sotelo en 1929. Tenía mucho menos que nosotros, se lo aseguro, pero sí un par bien puestos en su sitio" (52). Valladares, al final de la reunión, se va del recinto pero espera a que Diácono, otro de los involucrados, salga. Valladares recoge a Diácono y ya en su auto lo acusa de traición: "-Tenemos un soplón entre nosotros" (60). Diácono niega las imputaciones que se hacen sobre su persona, pero el coronel decide hacer "justicia" con

²²² Tomás G. Escajadillo, prólogo, Alférez Arce... 10.

sus propias manos:

Valladares puso la mano izquierda en la cabeza de Diácono y lo levantó tirándolo de los pelos. Diácono gritó, pero el otro, moviendo como un martillo la derecha libre, golpeó repetidamente con el puño cerrado la cara del abogado. Las cejas, la nariz, la boca se aplastaron bajo el implacable ariete del coronel y quedaron convertidas en una masa sanguinolenta. (62)

El narrador nos muestra la furia del coronel cuando los golpes no satisfacen a Valladares, quien, sin más problemas mata, a sangre fría, a Diácono. El cinismo del asesino se deja ver claramente cuando éste se dirige a su hijo, Julio, que iba de chofer en el automóvil, y le ordena: "-Antes de acostarte, limpias estas manchas de sangre, Julito" (63). El lector se da cuenta de que ésta no ha sido la primera vez que Valladares asesina a un oponente cuando Julio le contesta tranquilamente: "-Sí, papá. No te preocupes. Salen con detergente" (63). El asesinato es, pues, una acción habitual en la vida de Valladares y en la de su hijo y cómplice, Julio.

El cuarto capítulo es un largo monólogo de Pedro Arce Cajas, hermano del capitán Arce. El monólogo funciona a manera de contrapunto con el monólogo del capitán Arce, iluminándolo y complementándolo. Pedro, preso en el Frontón, dialoga con un interlocutor si-

lente y desconocido. Escajadillo señala que

[e]n la oscuridad de su celda, mirando la ciudad iluminada, le cuenta a su compañero hechos de su infancia. Con un total dominio de los recursos técnicos de la novela contemporánea, el narrador nos informa de sucesos significativos de la infancia de Pedro y Nicanor Arce, y de esta manera enlaza acontecimientos que se nos habían mostrado oscuramente en el balbuceante monólogo interior de Nicanor Arce del primer capítulo, con lo que, en forma clara y coherente, le cuenta el recluso Pedro Arce a su compañero de celda.²²³

Pedro resulta ser un comunista bastante ingenuo y, sobre todo, muy influido por las ideas del pasado colonial limeño. Pedro, paradójicamente, habla con la nostalgia del amante de la Lima, ciudad de Reyes:

[e]sas luces como un rosario son las de la Costanera. Se ve linda Lima, ¿no es cierto? Qué dice usted ¿ah? Un joyel, una preciosa pedrería, caramba, un collar para el cuello de una reina. Yo soy marxista pero siempre se me ocurren cosas con princesas y reinas de cuellos blancos y cabelleras rubias, no sé por qué será. Un camarada me dijo que esos eran mitos pequeñoburgueses que se crían en la infancia. (64)

A pesar de que Pedro admite la postura antitética de sus ideas en relación con su ideología política, él insiste en rememorar la Lima arcádica: "no se puede

²²³ Tomás G. Escajadillo, prólogo, Alférez Arce...
10.

negar el encanto de la ciudad de los virreyes, camarada, su gloria pasada, sus tapadas, sus lujos de ayer" (65). Este tipo de discurso, en boca de un comunista "convencido", suena absolutamente irrisorio mas no irónico pues Pedro siente lo que dice en estos momentos, aunque su postura política le exija el rechazo de semejantes idealizaciones. Pedro, en el momento de crisis, se nos muestra honesto e incapaz de escindir sus sentimientos de la razón. Descubrimos en la lectura de "entre líneas" que Salazar Bondy, a pesar de su ideología socialista, se mantiene en el terreno de la neutralidad cuando pinta al paradójico comunista fanático de la Lima Colonial que, a la manera de Ricardo Palma, siente

nostalgia for the days of the Spanish viceroyalty, a mood in which he [Mariátegui] detected an intention to deny or minimise the importance of the native element. Salazar Bondy agrees with this diagnosis and mentions also a sensualist strain and a vein of amoralism, or quietism, if the term be preferred. In the context of the "colonial Arcadia", these fantasies are taken for reality. Happiness is behind us, but it did exist at Lima in the time of the viceroys -Una Lima que se va, to quote a title of a well known book by José Gálvez. What is left now are traditions, or rather Tradition, embodied not only in festivals and a way of life but in a social hierarchy which is thought of, not as efficient and respectable, but as gracious, sensitive and decorous.²²⁴

²²⁴ François Bourricaud, Power and Society in Contemporary Peru 83.

Pedro describe a su hermano Nicanor como un niño retraído, tímido y hasta un poco raro. Cuando la madre de los Arce muere, la reacción de Nicanor es realmente insólita: "Soltó la risa más estúpida que he oído, mientras se daba a guiñarme el ojo, a mover la cama, hasta que mi papá, molesto, lo sacó a empellones. Es que Nicanor fue siempre un chico raro" (68). Opinamos que la risa no es simplemente una reacción rara, la risa para nosotros es la respuesta del ser aterrozado. Bakhtin nos dice que "[t]error is conquered by laughter".²²⁵ El pequeño Nicanor se engaña cuando le guiña el ojo a Pedro como para decirle que la muerte de su madre no es cierta, para él todo es una mentira hiperbólica, de allí que el niño mueva la cama como para despertar a su madre o como para hacerla reír con él y descubrir juntos el engaño. La risa cumple la función específica de rehabilitar al ser humano.

True ambivalent and universal laughter does not deny seriousness but purifies and completes it. Laughter purifies from dogmatism, from the intolerant and the petrified; it liberates from fanaticism and pedantry, from fear and intimidation, from didacticism, naïveté and illusion, from the single meaning, the single level, from sentimentality. Laughter does not permit seriousness

²²⁵ Mikhail Bakhtin, Rabelais and his World 336.

to atrophy and to be torn away from the one being, forever incomplete. It restores this ambivalent wholeness. Such is the function of laughter in the historical development of culture and literature.²²⁶

Ambivalencia es efectivamente lo que Nicanor refleja, terror/risa, pena/alegría, sosiego/agitación. No obstante, Nicanor no es el único, Pedro también, como ya hemos visto, alberga emociones contradictorias. Es más, cuando Pedro se entera del levantamiento militar, prefiere creer que los sublevados están con ellos, con los comunistas y los apristas. Pedro prefiere mantener la esperanza aunque no tenga ninguna razón para pensar que la insurrección castrense sea lo que el país necesite.

La ambivalencia de Pedro se muestra, nuevamente, cuando él escoge recordar a su madre como símbolo auténtico de la revolución. "Mi mamá estaba de pie, como en un delirio, y sin gritar, lo arañaba [a papá], lo golpeaba, le tiraba de los pelos, lo mordía y él se defendía y empujaba tratando de doblegarla. Pero ella se había vuelto grande y poderosa" (67). La forma verbal "se había vuelto" señala un cambio. La mujer ha alterado su manera natural de ser, sumisa suponemos, para tomar vida propia, irónicamente, sólo momentos

²²⁶ Mikhail Bakhtin, Rabelais and his World 123.

antes de morir. El monólogo exaltado no logra, entonces, engañar al lector.

El quinto y último capítulo se nos presenta en discurso directo y con un narrador omnisciente. Nicanor Arce aparece en Marcabamba, donde se siente el ser más desgraciado del mundo. En ese momento el capitán Arce recibe noticias de la rebelión. Para él, el levantamiento se convierte en un medio para salir de la remota guarnición. No obstante, Arce vacila en tomar la decisión y aún cuando lo hace guarda ciertas reservas. Su salida depende de su suerte y por ello decide poner a prueba su fortuna:

[s]i caía el gobierno, habría remociones, reemplazos, cambios, un trastorno general, y él podía aprovecharlo. Podía lograr su traslado a otro sitio, podía inclusive ascender. Arrojándose el agua con las dos manos, se mojó el cuello, el pecho, las axilas, los brazos. Ser el mayor Arce era ya algo. No habría Marcabamba para el mayor Arce... decidió que había llegado la hora de jugar su vida, de tirarla a cara o sello. (89)

Sin embargo, Arce todavía no actúa, él está esperando el momento adecuado para tomar la decisión que cambiará su vida. Cuando oye que "Valladares, el cabecilla de la insurrección, 'es un bárbaro que estuvo con Sánchez Cerro, y va a ser dictador seguro, palo con la gente, y a sus amigos la gran vida, ay caray'" (91) entonces, Arce sabe que lo conveniente es adherirse a

la revolución y certifica su postura arrestando al gobernador, al alcalde y a un hacendado, todos temerosos de Valladares.

Arce se queda dormido y en su estado soñoliento siente que su madre le habla y él le contesta "-¡Mamá! ¡Mamacita! -no gritó porque apagó el llamado justamente cuando iba a lanzarlo como una llamarada de su pecho contra el mundo" (97).

Si bien Salazar Bondy no ideó la completa estructura de la novela como hoy la conocemos, el resultado ha sido feliz en cuanto la obra se nos presenta como una unidad circular y cerrada. Arce "[s]e siente niño nuevamente, y el grito de auxilio que no llega a lanzar, con el que termina la novela, nos vincula con su delirante monólogo del primer capítulo. El círculo se ha cerrado"²²⁷.

La técnica de los monólogos interiores mediante la cual el tiempo y el espacio -interior y exterior-, quedan dislocados, enriquece la obra en cuanto el receptor se ve obligado a repensar los hechos, a darles orden cronológico y a cuestionar la validez de las causas que motivan esos mismos hechos. La imagen del círculo cerrado invita al lector a reflexionar sobre la

²²⁷ Tomás G. Escajadillo, prólogo, Alferez Arce... 13.

historia de esta "revolución" trunca, historia que la estructura sugiere será la de varias y sucesivas "revoluciones".

La correlación entre la temática y la estructura de la novela sienta las bases de una semántica circular que perpetúa el arbitrario funcionamiento de la política latinoamericana. Con Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce, Salazar Bondy se consolida como narrador dentro del ámbito de la literatura peruana moderna.

La desmitificación de la clase media y de su "mitología", como Salazar Bondy prefiere llamarla, adquiere vigor a partir de las narraciones de nuestro autor. Carlos Eduardo Zavaleta, como veremos en el siguiente capítulo, sigue las huellas de Salazar Bondy para explorar y dilucidar aún más la problemática socio-cultural y económica del hombre peruano.

Carlos Eduardo Zavaleta (1928-)

Colecciones de cuentos:

La batalla y otros cuentos (1954)

- a) La batalla (1954)²²⁸
- b) El peregrino (1953)
- c) El ultraje (1952)
- d) La rebelde (1951)
- e) Una figurilla (1948)
- f) Mister X (1947)

El Cristo Villenas (1983)

- a) El Cristo Villenas (1955)
- b) La batalla (1954)
- c) El peregrino (1953)
- d) El ultraje (1952)
- e) La rebelde (1951)
- f) Una figurilla (1948)
- g) Mister X (1947)

Unas manos violentas (1958)

- a) El muñeco
- b) Los Ingar
- c) La batalla
- d) El Cristo Villenas

Vestido de luto (1961)

- a) Los hijos de Eugenio
- b) Venganza de indios
- c) Las dos cocineritas del rey
- d) El suelo es una flor
- e) Vestido de luto
- f) Un vuelo de canastas
- g) El muñeco
- h) El cuervo blanco

Muchas caras del amor (1966)

- a) Una resurrección cotidiana ((1964)
- b) Mamá Alba (1964)
- c) La camioneta de la alegría (1966)
- d) Abrazos, muchos abrazos (1965)

²²⁸ Indicamos las fechas en que los relatos fueron escritos siempre que nos haya sido posible verificarlas.

- e) Mi antigua sirvienta (1963)
- f) El seductor (1960)
- g) Los ejemplos de Gustavo (1960)
- h) Los guardianes (1960)

Niebla cerrada (1970)

- a) Juana la campa te vengará
- b) Discordante
- c) Caín y Abel
- d) ¡Esa India...!
- e) Los cambios de turno
- f) La herencia
- g) Yo salvé a Samuel

Un día en muchas partes del mundo (1979)

- a) Un día en muchas partes del mundo
- b) La persecución de Fauno
- c) La primera mujer
- d) De lejos, con cuidado
- e) Madre cultura
- f) El nuevo jefe
- g) Otra casa de cartón

La marea del tiempo (1982)

La marea del tiempo (1982)

- a) Evelyn llamó de madrugada
- b) Baile de sobrevivientes (1982)
- c) El amo ante el abismo (1982)
- d) El jinete y su gigante (1981)
- f) Historia de una ciega (1979)
- g) Perú, paraíso de alemanes (1979)
- h) Un matrimonio se divierte (1979)

Cuentos brevísimos (1979)

- a) El niño que escribía cartas ajenas
- b) Un hombre, un punto
- c) Primera comunión
- d) Conocer el mundo
- e) El pequeño verdugo
- f) La institución
- g) El hombre que se respondía en público a sí mismo
- h) El campeón de las muletas
- i) Amantes en Nueva York
- j) Un viaje romántico

Un herido de guerra (1985)

Un herido de guerra

- a) Un herido de guerra (1983)
- b) El ladrón y el juez (1984)

- c) Una nueva era (1984)
- d) Los parientes de Uldarico (1984)
- e) La mujer del héroe

De "Muchas caras del amor"

- a) Las tres máscaras (1964)
- b) El contagio (1964)

La mirada que aumenta el mundo

- a) La Edad Media actual
- b) El hombre de dos casas
- c) Muerte de mi madre
- d) Punto de vista del enemigo
- e) La perfección
- f) El provinciano
- g) La ciencia
- h) Conocer una madre
- i) Un experimento de justicia

Unas cuantas ilusiones (1986)

- a) Eclipse de una muchacha
- b) La guerra del niño
- c) La boca del lobo
- d) La estatua del amor
- e) Unas cuantas ilusiones
- f) Santiago el mayor
- g) Hijos inquietos

Novelas:

El cínico (1948)

Los Ingar (1955)

Los aprendices (1975)

Retratos turbios (1982)

Analizar la narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta, como la de Ribeyro, es una tarea que demandaría, por el mero volumen de sus obras²²⁹, un estudio de mayores

²²⁹ Además de las obras ya indicadas, Zavaleta ha publicado las siguientes antologías:

El fuego y la rutina (1976)

- a) Juana la campa te vengará
- b) Esa india
- c) Yo salvé a Samuel
- d) Mamá Alba

dimensiones. Nuestro propósito es enfocar su narrativa dentro de los parámetros generacionales. El análisis equilibrado de literatura y sociedad requiere una selección cuidadosa de las obras más representativas del contexto socio-cultural y económico de la época de acuerdo al texto y al contexto literario, es decir, que nos limitamos a la consideración de aquellos cuentos y novelas urbanas que muestran la capital como espacio

-
- e) Vestido de luto
 - f) El suelo es una flor
 - g) El cuervo blanco
 - h) El muñeco
 - i) El Cristo Villenas
 - j) La batalla

El cielo sin cielo de Lima (1986)

- a) Una nueva era
- b) Baile de sobrevivientes
- c) Otra casa de cartón
- d) Madre cultura
- e) La camioneta de la alegría
- f) Una resurrección cotidiana
- g) Vestido de luto

Un herido de guerra / La marea del tiempo (1987)

Un herido de guerra

- a) Un herido de guerra
- b) El ladrón y el juez
- c) Una nueva era
- d) Los parientes de Uldarico
- f) La mujer del héroe

La marea del tiempo

- a) Evelyn llamó de madrugada
- b) Baile de sobrevivientes
- c) El amo ante el abismo
- d) El jinete y su gigante
- e) Historia de una ciega
- f) Perú, paraíso de Alemanes
- g) Un matrimonio se divierte

representativo de la problemática peruana.

Zavaleta no sólo pertenece a la "generación de Palermo" sino que es el único escritor que ha sentido la necesidad de testimoniar la existencia del grupo como lo demuestra su artículo "Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio"²³⁰. En este artículo Zavaleta señala que él, como sus coetáneos, experimentó la urgencia por establecer "un sentido de literatura nacional, una necesidad de analizar las distintas capas sociales y ambientes que forman el Perú, y de ponerse siempre al lado de las víctimas de la injusticia"²³¹. Aquí yace la clave de ese matiz testimonial que caracteriza su narrativa.

La postura del escritor que observa, analiza y retrata su universo socio-cultural conocido se aproxima a la del etnógrafo urbano. Sin embargo, es imprescindible establecer que el discurso narrativo de Zavaleta difiere del discurso etnográfico en cuanto narra hechos ficticios y no reales. Además su narrativa está bastante lejos de la descripción a golpe de brocha gor-

²³⁰ Carlos Eduardo Zavaleta, "Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio," Cuadernos Hispanoamericanos 382 (agosto 1975): 1-10.

²³¹ Carlos Eduardo Zavaleta, "Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio" 6.

da o de tono periodístico. Compartimos la opinión de Luis Fernando Vidal quien observa que

en muchos ratos de los cuentos, es el propio Zavaleta quien se dirige directamente al lector, dándole informaciones acerca de los personajes y situaciones, imponiendo su presencia dentro del relato, "manejando" personalmente la materia narrativa.²³²

El receptor percibe en la presencia velada del creador la intención ya señalada de testimoniar los hechos y de conferirles veracidad. Estas razones nos llevan a opinar que la narrativa de Zavaleta va más allá de lo literario para examinar la cultura cambiante del momento. Después de todo, la literatura realista ha sido siempre una rica fuente de información socio-cultural. Michael M. J. Fisher declara que

[j]ust as the travel account and the ethnography served as forms for explorations of the "primitive" world...the realist novel [y el cuento, en este caso] served as the form for explorations of the bourgeois manners and the self.²³³

Nuestra intención no es encajonar la narrativa de

²³² Luis Fernando Vidal, prólogo, El fuego y la rutina (Lima: Editorial Peisa, 1976) 12.

²³³ Michael M. J. Fisher, "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory," Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography, James Clifford y George E. Marcus, comps. (Berkeley: U of California P, 1986) 195.

Zavaleta dentro de los parámetros de la etnografía sino observarla como un objeto de arte marcado muy directamente por el momento histórico en el que se produce. Antes de pasar al estudio detallado de su obra es necesario trazar las características esenciales de la narrativa de nuestro escritor y cómo aquéllas se relacionan con la ideología generacional.

La narrativa rural y urbana de Zavaleta es intrínsecamente realista, es decir, que se ajusta a las legalidades cotidianas de causa y efecto circunscritas a lo pragmático. En cuanto a la rural se refiere, el joven escritor se adentra en temas oriundos de la serranía peruana para así, desde sus recuerdos de niñez y adolescencia, iluminar el mundo psicológico del campesino peruano. Estamos de acuerdo con James Higgins en que la narrativa de Zavaleta no presenta

"realistic" or picturesque accounts of local geography, customs and types, nor do they dwell on the social and economic backwardness of the provinces. For their concern is not with the external aspects of regional reality but to convey the essence of rural life and to do so they adopt a new narrative approach.²³⁴

Es necesario notar que el autor nació en la sierra

²³⁴ James Higgins, A History of Peruvian Literature (Great Britain: Francis Cairns Publications Ltd., 1987) 197.

de Caraz, al nordeste de Lima, luego se mudó a Tarma, en la sierra central, y más tarde a Lima. La localidad de Sihuas, al norte de Caraz, sirve de escenario a la gran mayoría de los cuentos rurales del narrador. Zavaleta conoce, desde la vivencia personal, la tragedia profunda del conservadurismo regional y es justamente esta tragedia la que retrata una gran parte de su narrativa:

Zavaleta explores the whole system of rural values and traditions to show the tragedy of human underdevelopment in a narrow and conservative environment. To do so he eschews long descriptions of milieu and employs an austere style which builds up atmosphere by means of a poetic transformation of reality. And the rural world is presented from the inside as the author retreats into the background to let characters and events speak for themselves, with the attendant use of multiple viewpoints, interior monologues and temporal restructurings.²³⁵

Pero el joven escritor pertenece a dos mundos: el rural y el urbano. Ambos ambientes se complementan para lograr una pintura global del Perú escindido. Zavaleta, en su prólogo a la edición de 1985 del Cristo Villenas, explica que

desde mi primer libro abandoné también la idea de ceñirme a la sierra, pues a los diez años ya vivía en Tarma, una ciudad de mediano

²³⁵ James Higgins, A History of Peruvian Literature 199.

volumen, intermediaria entre la selva de Pucallpa y la pseudocivilizada Lima; y a mis catorce pasé a la capital del país, desde donde he viajado numerosas veces al interior. Así deduje que mi interés englobaba la sociedad peruana en conjunto, y que literariamente me atraía mucho el contrapunto entre aldea y ciudad, entre una visión más o menos primitiva y extática (de éxtasis) del mundo, y la otra, a medias civilizada, porque un mirador limeño en el mundo siempre será incipiente y miope, como el mirador de sus clases dirigentes.²³⁶

De esta postura nacen su colección de relatos La batalla y otros cuentos (1954)²³⁷, el relato "El Cristo Villenas" (1955) y la novela Los Ingar (1955)²³⁸. Su narrativa rural, a diferencia de la urbana, es profundamente lírica y aboga por el rechazo de creencias y prácticas arcaicas que anquilosan a la población campesina. Es preciso observar que si bien la narrativa rural de Zavaleta merece un estudio detallado, es también cierto que ella rebasa los linderos de este estudio, de manera que concentraremos nuestra visión en el aspecto urbano de su obra.

Las colecciones de cuentos de Zavaleta se

²³⁶ Carlos Eduardo Zavalata, prólogo, El Cristo Villenas (Lima: Lluvia Editores, 1983) 10.

²³⁷ Carlos Eduardo Zavaleta, La batalla y otros cuentos (Lima: Ediciones Peruanas, 1954).

²³⁸ Carlos Eduardo Zavaleta, Los Ingar (Lima: Lluvia Editores, 1983).

caracterizan por alternar relatos rurales con urbanos y, además, se componen, a veces, de cuentos publicados en ediciones anteriores. Esto ocurre en la edición de 1983 de El Cristo Villenas y en Unas manos violentas (1958)²³⁹. El caso contrario también ocurre pues la edición de Un herido de guerra (1985)²⁴⁰ incluye dos relatos pertenecientes a Muchas caras del amor (1984)²⁴¹, no publicados en la edición inicial de esta colección en 1966. El incluir relatos anteriormente publicados no sólo obedece a razones editoriales sino también al afán del escritor por revisar sus relatos; así, "La batalla", fue cambiando de tono y estilo "hasta que la versión quedó a mi gusto en la antología El fuego y la rutina, veintidós años después"²⁴². "El Cristo Villenas" y Los Ingar experimentaron cambios similares.

En cuanto a extensión se refiere, sus relatos son

²³⁹ Carlos Eduardo Zavaleta, Unas manos violentas (Lima: Ediciones Peruanas, 1958).

²⁴⁰ Carlos Eduardo Zavaleta, Un herido de guerra (Lima: Lluvia Editores, 1985).

²⁴¹ Carlos Eduardo Zavaleta, Muchas caras del amor (Lima: Lluvia Editores, 1984).

²⁴² Carlos Eduardo Zavaleta, prólogo, El Cristo Villenas 9.

homogéneos hasta 1979 cuando, en Cuentos brevísimos²⁴³, ensaya escribir viñetas sobre posibles situaciones cotidianas. Esta práctica se repite en La mirada que aumenta el mundo (1985)²⁴⁴. Estas viñetas, como preferimos llamarlas, son, en realidad, alegorías de la realidad peruana. Por alegoría entendemos lo siguiente:

Allegory, if we may use the expression, is outspokenly reticent, proclaiming that it has a secret, while other techniques tend to conceal the fact. (...) The basis for the technique is obliquity -the separation between what a text says, "the fiction," and what it means, the "truth." This very obliquity, however, relies upon an assumed correspondence between the fiction and the truth. The apparent meaning, after all, only diverges from the actual one insofar as they are compared with each other.²⁴⁵

Zavaleta es, definitivamente, el escritor más prolífico de su generación y, a la vez, el que más se preocupa por revitalizar las técnicas narrativas tradicionales. En sus cuentos y en sus novelas, Zavaleta ensaya, una y otra vez, diferentes puntos de vista y

²⁴³ Carlos Eduardo Zavaleta, Cuentos brevísimos, La marea del tiempo (Lima: Lluvia Editores, 1982).

²⁴⁴ Carlos Eduardo Zavaleta, La mirada que aumenta el mundo, Un herido de guerra (Lima: Lluvia Editores, 1985).

²⁴⁵ Jon Whitman, Allegory (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1987) 2.

juega con variados recursos técnicos y estilísticos como los monólogos interiores y la superposición de planos narrativos. Su primera novela, El cínico (1948), es muestra clara de las inquietudes experimentalistas del joven escritor. Sin embargo, la experiencia que encierra El cínico apenas anuncia el universo del Zavaleta maduro.

El escenario de su narrativa urbana es Lima. Así como sus coetáneos, Zavaleta se adjudica dos sectores socio-culturales específicos: a) la clase media y b) los nativos peruanos que han migrado de las provincias a la capital. Zavaleta conoce ambos sectores culturales íntimamente pues él proviene de la sierra y, además, pertenece a la burguesía capitalina. La temática zavaletiana concuerda con la de su generación en cuanto plasma el mundo mezquino y trágico de Lima la horrible. Su visión es mayormente pesimista pues "[m]uy poco he visto en el Perú que lleve a la felicidad"²⁴⁶.

Pasemos ahora a revisar las características de aquellos relatos que conjugan el interés generacional, es decir, la problemática real circundante a mediados de siglo XX. Se trata, pues, de mostrar al mestizo como protagonista de una realidad cambiante y, a la vez, al

²⁴⁶ Carlos Eduardo Zavaleta, prólogo, El Cristo Villenas 13.

nativo como un ser marginado. La burguesía continúa siendo el agente enajenador y nuestro escritor se propone exponer el lado viciado de esa clase media falsa e hipócrita que pretende ser superior al resto de la población. Zavaleta observa la conducta humana como una expresión circunscrita a una época y a un lugar específico para denunciar las taras socio-culturales que aquejan a la población urbana. Los valores sociales y morales de la infraestructura burguesa de Lima se han alterado. Zavaleta se adscribe a la meta generacional de dar una voz a aquéllos que nunca la han tenido: los recién llegados. En este proceso, el creador siente la urgencia de testimoniar la persistencia de los esquemas opresor/oprimido.

Como en el caso de sus contemporáneos, la temática subyacente en los relatos de Zavaleta es el fracaso humano. Ya Alberto Escobar ha advertido que Zavaleta

ha conseguido ceñir el cálculo de una trama subyacente que organiza las historias y las comprime en las aristas de una tragedia estéril, equivoca, que a veces se convierte en una victoria que es también un modo de destrucción o de vergonzosa venganza.²⁴⁷

Zavaleta muestra a la clase media como

²⁴⁷ Alberto Escobar, prólogo, Un día en muchas partes del mundo (Madrid: Editorial Magisterio Español S.A., 1979) 13.

desubicada y desguarnecida ante una modernidad que rechaza, y que tampoco entiende ni sabe transformar, no empece que ésta le vaya convirtiendo la vida, día a día, en una apuesta miserable, desencantada, por su oquedad y desenfado.²⁴⁸

Los temas que Zavaleta privilegia, dentro del contexto ideológico generacional, se pueden clasificar del siguiente modo: 1) la soledad y la incomunicación del hombre; 2) el submundo de crimen y alienación; 3) prejuicios socio-económicos, culturales y raciales; 4) la hipocresía y la amoralidad de los limeños; 5) la violencia como espectáculo de diversión; 6) la transformación de Lima y sus habitantes en horribles; 7) el desengaño de aquellos que han migrado a Lima.

1) La soledad y la incomunicación del hombre.

Zavaleta se preocupa por evidenciar la condición desolada del hombre cuyo fin será una total alienación. "El peregrino"²⁴⁹ y "Una figurilla"²⁵⁰ muestran de

²⁴⁸ Alberto Escobar, prólogo, Un día en muchas partes del mundo 13.

²⁴⁹ Carlos Eduardo Zavaleta, "El peregrino," La batalla y otros cuentos 27-44. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

²⁵⁰ Carlos Eduardo Zavaleta, "Una figurilla," La

manera bien clara este fenómeno. Ambos relatos cuentan la jornada de un personaje.

En "El peregrino", el protagonista va de su casa al trabajo, y en "Una figurilla", el niño protagonista va de su casa a la de una tía. Ambos relatos son, en su integridad, monólogos interiores narrados, es decir, que el narrador omnisciente usa el pronombre de tercera persona para mostrarnos lo que está pasando en la mente del personaje²⁵¹.

"El peregrino" se divide en dos niveles narrativos: el del presente que se nos revela mediante la voz del protagonista, David, cuando éste se habla a sí mismo: "[e]stoy haciendo lo que no debo -dice David casi en voz alta-. Estoy sudando en pleno invierno" (41). El nivel del pasado lo presenta una voz narrativa en tercera persona que guía al lector por los vericuetos síquicos de David. Los saltos del presente al pasado se dan mediante asociaciones libres, por ejem-

batalla y otros cuentos 63-80.

²⁵¹ Anderson Imbert, en Teoría y técnica del cuento, aclara que "en el monólogo interior narrado se traducen los pensamientos y palabras posibles del personaje pero indirectamente, sin que el narrador parezca intervenir. (...) La supresión de fórmulas introductorias... asegura, en el monólogo interior narrado, el tránsito del informe del narrador al pensamiento del personaje" (320).

plo: el sudor le recuerda a David los días de su niñez en Chimbote con su difunto hermano Ismael, al que ahora se dirige: "-Pero llegaré al Centro un siglo u otro -piensa-. ¿No es cierto Ismael?" (41). Más adelante, la tercera persona narrativa hace que el tránsito del presente al pasado sea aún más marcado y claro:

David avanzando por la avenida, casi ve dos figurillas que tenían cruzados en bandolera los maletines, llevando casi los mismos cuadernos a la misma escuela. Sí, y cada cual portaba, además, un paquete de fiambre acorde con su tamaño y edad. Entonces, por turno, acariciaban la pelota de jebe, que se había hecho ya de cuero en el cumpleaños de Ismael, aumentando la envidia de los muchachos. David sonríe viendo huir las ruedas, quizá tan sólo las ruedas gigantes, de un maltrecho, inclinado y trepidante ómnibus que acabará su recorrido en la avenida Tacna. (42)

Los padres de David lo culpan por la muerte de Ismael que falleció de paludismo, y David parece casi haberse resignado a creerse un asesino aunque no lo sea: "-Y sin embargo te maté-, -se detiene en una esquina antes de cruzar-" (42). Una vez en el parque, David se olvida del hermano para recordar los días escolares en Guadalupe:

-Cada vez que hago el ademán de tenderme en un lecho o en algo que se le parezca -dice- recuerdo a esa mujer fantasma. Así era en Guadalupe. David es el hábito de un viudo... (48)

Esa mujer fantasma epitomiza las fantasías sexuales del David adolescente: "el cuerpo gozoso, mórbido, tibio y destructor, compuesto por él mismo a base de muchachas y mujeres que viera en Lima o Chimbote" (48). Esta mujer, mezcla de todas, es el objeto de su deseo "una mujer que sólo parecía tener muslos, vientre y senos como explosivos. Pero el rostro seguía confuso a toda hora y los fragmentos de las mujeres se aislaban y flotaban por el aire" (48).

Los chicos del internado comparten los deseos frustrados de David. La represión sexual sólo consigue enardecer los deseos eróticos de los internos, quienes a falta de mujeres de carne y hueso, dan rienda suelta a su imaginación:

mientras el muchacho contenía su jadeo delincuente se revolvía, absolutamente solo en el lecho, con su querido fantasma, los demás evocaban a todas las mujeres de sus vidas... besándose un muchacho sus propios brazos con el arrebató, como si fuera los de la amante, casi rugiendo y llamando a las ausentes en voz alta, implorando que no les dejaran envejecer sin amor, que les evitaran la vergüenza de calmarse así. (50-51)

Hacemos un paréntesis para observar que Zavaleta, como sus coetáneos, explicita el dilema sexual de los adolescentes urbanos que se debaten entre la moralidad y las urgencias físicas que empiezan a experimentar. El contorno urbano de estos jóvenes predica el ascetismo

mientras que los medios de comunicación -en especial el cine y las revistas- los bombardean con imágenes "tentadoras" y prohibidas.

Volviendo a "El peregrino", David por fin logra salir del mundo interior pretérito para continuar su jornada, su peregrinaje, como el título indica, hacia la universidad. El cuento, como una serpiente que se muerde la cola, acaba donde empezó: "[p]erdona, Ismael, mi asesinado, quiere decir en voz alta; te olvidé un instante, pero ahora de nuevo te recuerdo..." (52). Es interesante notar que la técnica del monólogo interior narrado le permite al narrador barajar los saltos espacio-temporales de acuerdo a las incoherencias síquicas, es decir, que la narración se ciñe a los bruscos cambios de la mente humana. Es oportuno recordar lo señalado por Earl M. Aldrich, Jr. quien afirma que

we cover vast chunks of time and space as we follow the rapid, chaotic movement of a young man's mind which ranges, under the principle of free association from the present situation to childhood experiences, to schoolboy activities, back to childhood, etc. The problem, of course, in this abrupt and chaotic breaking of normal chronology is to preserve the necessary clarity and harmony demanded by the art of fiction. Even though the consciousness is fluid, elastic, and disordered, the narrative itself must not lack a design.²⁵²

²⁵² Earl M. Aldrich, Jr., The Modern Short Story in Peru (Madison: The U of Wisconsin P, 1966) 162.

"Una figurilla" comparte con "El peregrino" la misma técnica del monólogo interior narrado. Aldrich agrega que en ambos relatos se percibe

that he [Zavaleta] has carefully framed the stream of consciousness within an external reality. Thus, while the action of the mind covers much time and space, the exterior action lasts only a few minutes and covers but a limited area.²⁵³

De hecho, en "Una figurilla" el protagonista, un niño, pasa del presente fugaz al amplio pasado interior. Una vez en el pasado, el discurso narrativo se ciñe a las incongruencias de la sique humana para presentar el terror del niño que camina de noche hacia la casa de su abuela. Los ruidos de la noche sirven de trampolín para que su mente lo transporte a su pasado de terror escolar, cuando Marcos -un compañero- le pegaba por ser demasiado estudioso. El niño camina con las manos en los bolsillos como para darse valor:

Presionó los bolsillos contra los muslos. Temblando como un cobarde. ¿Pero qué podía decirle? -Si sales bien te pego, ¿sabes? Huele, huele esto. -Y pasó por sus narices un puño pequeño, amoratado, con cositas como

²⁵³ Earl M. Aldrich, Jr. The Modern Short Story in Peru 162.

escamas en los nudillos. Mano apispada, por el frío. -Son ellos. Yo no tengo la culpa... "Ellos me ponen buena nota" iba a decir, pero ya lo había empujado y cayó de bruces, reclinado en la pared. -Cuando te pregunten, ¡Cállate! Di que no sabes. ¡O si no, vas a ver la tunda que te espera...! -Su mano presionando el pecho, arrugando esa camisa recién planchada, arrugando la corbata de su padre, el pantalón manchado de yeso. Pero por allí venía alguien. Al fin, cuando iba a pasar frente al portón. ¿Y si era ése a quien le gustaba matar niños? Con un cuchillo grande les cortaba el cuello. (67)

Las retrospectivas se mezclan así con el presente y con la imaginación del protagonista para delinear su mundo síquico. El discurso narrativo se ajusta al funcionamiento particular de la mente humana, carente de limitaciones espacio-temporales, para explicitar las incogruencias síquicas del protagonista. El lector puede seguir el discurso narrativo sin temor a perderse en los vericuetos mentales del niño pues la narración continuamente marca, de manera clara, la proximidad del niño a su casa, mientras que dentro de la mente del pequeño se desarrolla la odisea. Así Zavaleta logra, mediante el punto de vista del niño, fijar el orden, a la vez que garantiza la verosimilitud del relato. La descripción minuciosa de cada hecho, de cada acción del protagonista que en un espacio de veinte minutos recorre años, recuerda al lector el Ulises de James Joyce. De hecho el propio autor declara que

[e]legí la técnica joyceana, una técnica que siguiera paso a paso a ese niño, porque cada paso de ese niño es importante, puesto que tiene encima la noche y por primera vez está fuera de su casa de noche, entonces cada paso que da se registra en el papel, cada miedo que tiene se registra en el papel, y todo va, paso a paso, con frases cortas, hasta que al fin llega, pues, como un enorme, un tremendo navegante que hubiera cruzado el mar, así este niño pequeño, tímido, este niño cruza este mar proceloso y difícil que para él no dura sino veinte minutos, en una noche cualquiera.²⁵⁴

No es de extrañar que Zavaleta, estudioso y admirador de Joyce²⁵⁵, aproveche las técnicas del maestro irlandés para enriquecer su cuentística. Los artificios narrativos obligan al lector a colaborar en la reelaboración del relato; cada receptor recrea, entonces, las experiencias del niño y reconstruye en su mente la totalidad del relato.

En ambos relatos Zavaleta funde técnica y temática para subrayar la condición de soledad y la imposibilidad de comunicación presente en los personajes desde la niñez. Asimismo, Zavaleta plasma la resignación del

²⁵⁴ Carlos Eduardo Zavaleta, Primer encuentro 189.

²⁵⁵ Zavaleta ha escrito varios artículos sobre James Joyce entre los que destacan: "El influjo de James Joyce sobre William Faulkner." Oráculo 5 (junio 1982): 42-60; "Entre dos mareas, Ulises y Finnegans Wake." Cielo abierto 7.20 (abril, mayo, junio 1982): 7-17.

hombre débil que no se atreve a violentar los esquemas opresor/oprimido. Zavaleta, como Ribeyro, nos confronta con seres humanos vencidos de antemano y destinados a la enajenación.

2) El submundo de crimen y alienación

La exhibición del submundo de crimen y alienación es una constante generacional que atestigua la presencia de seres marginados. Estos subsisten en condiciones infrahumanas y su característica esencial es la infamia. "El muñeco"²⁵⁶ y "Los hijos de Eugenio"²⁵⁷ denuncian esta realidad pero a un nivel distinto del expuesto por sus contemporáneos.

En "El muñeco" Juana, la madre de Elías, lo va a buscar cuando éste sale de la cárcel y lo lleva a su casa situada en una barriada de Lima. Allí encuentran a Marcelo, el zambo amante de Juana. Juntos celebran la libertad de Elías pero Marcelo reprocha al joven por

²⁵⁶ Carlos Eduardo Zavaleta, "El muñeco," Unas manos violentas 7-17. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

²⁵⁷ Carlos Eduardo Zavaleta, "Los hijos de Eugenio," Vestido de luto (Lima: Librería Juan Mejía Baca, 1961) 9-20. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

haber sido un ladrón mediocre. Marcelo se propone hacer de Elías un carterista experto. Para esto Elías ensaya con un muñeco, un fantoche vestido como un hombre y cargado de cascabeles. Si el robo no es perfecto las campanillas del muñeco suenan. Elías practica hasta que logra extraer la billetera del bolsillo sin hacer sonar las campanillas. Ya graduado de carterista, Elías sale con Marcelo a recorrer la ciudad mientras que Juana se queda en la choza destruyendo el fantoche que, según ella, les traerá mala suerte.

El narrador omnisciente relata el cuento, en tercera persona, para mostrar el mundo bajo y procax de los ladroncillos que dependen de sus hurtos y de sus destrezas manuales para sobrevivir:

Del padre zambo y rufianesco, Elías heredó en los ojos unas manchas de sangre coagulada y su afición a toda botella. Buen hijo, al beber escupía obscenidades en medio de compinches diestros en sacudir al dueño de la fonda o en huir honrados de no pagar; repensando proyectos, blasfemias, modos de mirar, las manchas se le dibujaban como ramillas secas en el agua. Sus veinte años eran en su jactancia muy pocos. (7)

Si bien en la narrativa de Congrains, Reynoso, Salazar Bondy y Ribeyro los habitantes de las barriadas son seres marginales, tristes y desamparados, en el caso de "El muñeco" el tratamiento varía. El narrador

nos presenta a un Elías que al mirar la choza comenta "[n]o es la peor casa que veo" (8). Mientras el discurso narrativo presenta las penurias del vivir marginal, el narrador muestra a Elías y a Marcelo como seres despreocupados y hasta contentos con su modo de vida:

Sin Juana, y medio achispados, estuvieron mejor. Entonces Marcelo relató anécdotas propias y ajenas fechorías: los mutuos y jocosos engaños al transmitirse datos de fáciles botines, las hazañas a media noche, forzando puertas con ganzúas, los chascos al no hallar nada valioso, y también las pingües ganancias no soñadas y más tarde consumidas en atmósferas de juego, entre amigos, chavetas y mujeres. (9)

La disposición de ánimo de ambos hombres nos revela unos seres cuya meta en la vida es la búsqueda del peligro, de la violencia. Son seres inconscientes, irresponsables sociales que viven al margen de la legalidad socio-cultural.

El título del relato es indicio de que para estos hombres la sociedad es un juguete: "El muñeco" con el que juegan. Son seres para los cuales la moral no existe. Pero lo que parece ser peor es que el castigo, la prisión de la que Elías salió, no afecta en nada la manera de pensar del hombre, es decir, que la autoestima es algo desconocido para estos hombres. El receptor percibe que la degradación del hombre a la con-

dición de "nada" se refuerza mediante una existencia clandestina. Estos hombres no existentes para la sociedad legal son parásitos que infectan la ciudad para, a la vez, degradarla. No sólo es Lima horrible sino que los limeños, sin importar el nivel social, también lo son.

La depravación humana trasciende la mera inconsciencia en "Los hijos de Eugenio". El relato presenta a Eugenio, un mendigo que al darse cuenta del éxito de una pordiosera que carga un bebé, decide entrar en sociedad con Mercedes, una vendedora ambulante que tiene un sobrino. Eugenio, con el niño en brazos, logra conmover a los peatones que lo llenan de limosnas. Eugenio comparte sus ganancias con Mercedes hasta que ella se va a Huancayo para devolver el niño a su madre. Eugenio encuentra a otra socia, pero la desconfianza de ella no le permite trabajar. El hombre se roba al niño pero la madre lo encuentra y se lo quita. Después de unos días de miseria absoluta, Eugenio encuentra a Mercedes y se dispone a violarla para poder tener un hijo propio que le asegure el pan diario.

En el relato, el narrador muestra cómo la pobreza atrofia los sentimientos normales de la gente. Eugenio vive de la caridad pero es incapaz de ser caritativo con esos niños que carga. Los pequeños son tan sólo

herramientas de trabajo, objetos que conmueven a los transeúntes.

Si bien Eugenio no es un trabajador normal, su oficio de mendigo es un negocio para él. Nótese que el pordiosero sigue un rígido horario de trabajo, como lo haría cualquier oficinista:

Desde las nueve, con ánimo febril, pedía limosna en los Bancos, edificios de aspecto mineral. (...) A las nueve y media, sus menudos pasos lo llevaban a La Unión o Camaná, por seguir esta vez a los empleados de las tiendas, muchos de ellos reunidos a las puertas, en espera del que tuviese la llave. Cuando a mediodía el centro hormigueaba de transeúntes y automóviles, Eugenio solía girar con la mano suplicante y tenía en los labios un murmullo que se encendía o apagaba. A las dos, volvía a sus barrios pobres, comiendo de manos de mujeres que venden guisados en pancas; o se echaba a dormir lo que otros, de estómago feliz, llaman una siesta, y más tarde rondaba los mejores cines o las muchas colas en paradas de ómnibus y tranvías. Así, por fin le daba la noche donde había amanecido. (9-10)

La constancia del trabajo regular, rígido en cuanto a las horas, y repetido a lo largo del cuento, le confiere al relato una fuerte cohesión estructural.

El oficio del mendigo, como cualquier otro, obedece a principios específicos que Eugenio respeta y que otros recién iniciados parecen desconocer: "la mujer exhibía al pequeño gravemente enfermo, en su primera mañana de desgracia, ignorante aún del decoro de los

mendigos" (11). Por eso Eugenio, que conoce las leyes de su ocupación, experimenta vergüenza cuando los peatones descubren que el niño que cargaba no era suyo: "[1]a humillación de haber sido desenmascarado fue para él la misma que la del vendedor ante sus clientes. Lo comprendió así y por la tarde vagó lejos del centro" (16).

La visión mercantilista del mendigo se acentúa a medida que el hombre descubre el valor utilitario del bebé que le abre puertas, le permite subir a los autobuses y que, sobre todo, le produce ganancias constantes:

El niño sería la gran excusa para subir al ómnibus de Cocharcas y fingir algún extravío de monedas. (12)

Inmóvil, pensaba ya en huir, cuando fue ganado por el medio sol que le entregó una muchacha. Después, un joven le tocó la manga y le puso veinte centavos, y una anciana también, y luego un militar, todos llenos de bondad. (13)

El niño era la bendición que lo metía en las casas. (14)

...apenas juntó cinco soles urdió nuevos planes: la tentación de quedarse con el niño era cada vez mayor. (15)

El niño se convierte en un instrumento necesario para Eugenio, de aquí que al verse el mendigo solo decida "invertir" en un hijo propio. El desenlace sorpresivo del relato expone la mentalidad lucrativa del

mendigo que viola a Mercedes no por lujuria sino únicamente para "fabricar" el hijo, la herramienta de trabajo:

Eugenio ablandó [a Mercedes] por la fuerza, golpeando y repasando sus manos por toda aquella enorme distancia, trémula e insatisfecha, donde él plantaría un hijo con el que mañana saldría a trabajar por las calles, sin ser molestado por nadie. De esto ya no dudó, y por ello forcejeaba, convencido de la victoria. (20)

El egoismo de Eugenio no tiene par pues su hijo no gozará de ningún beneficio; es más, vivirá una vida de sufrimientos y de llantos para conmover a los peatones dadivosos.

El narrador pinta así el retrato destemplado de una ciudad asediada por mendigos. Tantos son éstos que Eugenio, sin la criatura, pasa inadvertido entre el homiguelo humano: "Eugenio era parte de las calles: todos lo hallaban normal, incapaz de sorprender" (14). El narrador agrava aún más la condición desgraciada del pordiosero cuando lo muestra envidioso de los mutilados, a los que no les hace falta una criatura para ganarse el pan:

Envidió aun a los mendigos mutilados, sabios en despertar la compasión: al hombre sin piernas, situado junto a la botica La Merced, muy refinado al pedir y mover sus muñones, como si exhibiera un nuevo tamaño de miembros; al ciego que tañía serranamente, bien

la armónica, bien la guitarra, bajo los portales de la Plaza San Martín; a la mujer que por la recta de Pando enseñaba sus dedos cuajados en una sola masa; al niño que en medio de consternados adolescentes, y sin tener brazos, empuñaba el lápiz con los pies desnudos y escribía en la calle de la Biblioteca Nacional; o al joven de nariz que devoró la uta, mendigo a las puertas de San Marcos.
(15)

El narrador muestra la habilidad de los mendigos que escogen el lugar preciso para conmover; sin embargo, la ironía ante la desgracia ajena, asoma con incisión cuando vemos al mutilado junto a la botica "La Merced", y al niño sin brazos "escribiendo" en la calle de la Biblioteca Nacional. El narrador casi ensaya una tipología de los mendigos urbanos. Los describe, los sitúa y especifica sus destrezas para conmover a los más sugestionables.

La preocupación constante de la "generación de Palermo" por explorar las condiciones de existencia del submundo de crimen y alienación, es indicio de que la literatura se concibe como un arte mediatizado. Es decir, que la ideología generacional mantiene la postura de evidenciar la situación socio-histórica y de trazar la anatomía socio-cultural y económica de la época. Además, el receptor percibe en dicha preocupación un afán por destruir la quimera de la Lima "idílica", de la Arcadia Colonial popularizada por las Tradiciones Peruanas²⁵⁸ de Ricardo Palma.

3) Prejuicios socio-económicos, culturales y raciales

Zavaleta, como lo viene haciendo su generación, denuncia aquellos males que aquejan al país. El desprecio racial y el abuso de los seres económicamente débiles son dilemas constantes de la ideología generacional. Los escritores de "Palermo" se empeñan en sacar a relucir el lado malsano de la sociedad para despertar la conciencia del receptor pasivo. "Mi antigua sirvienta"²⁵⁹, "Juana la campa te vengará"²⁶⁰ y "La edad media actual"²⁶¹ son relatos que verdaderamente perturban al lector y que lo obligan a reflexionar sobre las desigualdades socio-culturales que aún

²⁵⁸ Ricardo Palma, Tradiciones completas (Madrid: Aguilar, 1968).

²⁵⁹ Carlos Eduardo Zavaleta, "Mi antigua sirvienta," Muchas caras del amor 59-81. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

²⁶⁰ Carlos Eduardo Zavaleta, "Juana la campa te vengará," Niebla cerrada (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1970) 9-27. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

²⁶¹ Carlos Eduardo Zavaleta, "La edad media actual," La mirada que aumenta el mundo, Un herido de guerra 111-112. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

persisten en el Perú.

En "Mi antigua sirvienta" se cuenta la historia de Julio, un señorito de clase media que se enamora de Manuela, la sirvienta zamba. La familia, al darse cuenta de la relación, despide a Manuela, a pesar de que ella está embarazada. El muchacho pelea contra toda la familia hasta que por fin logra que se acepte a Manuela en el clan familiar. La paradoja surge hacia el final del relato cuando nos enteramos de que el padre de Julio nunca había contraído matrimonio con la madre del muchacho y que, además, el señor decente tiene una familia legítima, lo que convierte a la madre de Julio en la amante.

Julio es el narrador-protagonista y la historia se desarrolla en la mente del narrador que alterna el presente con el pasado. El discurso narrativo del tiempo presente se produce a manera de monólogo interior directo; el receptor, entonces, percibe al protagonista como si éste estuviera hablando mentalmente consigo mismo. Lo que ocurre es claro: en su monólogo interior, Julio reconstruye sus recuerdos, sus conversaciones y pleitos con la familia. Es decir, que el monólogo interior directo alterna con la primera persona narrativa para mantener el orden de los sucesos que conforman la fábula y para evitar la confusión en el lector:

Tenia que ser. Las ocho y cinco de la mañana y Manuela se olvidó de despertarme.
 ¡Demonios! ¿Estará bien mi reloj? (59)
 -Dame las llaves del Volk3, hom -repite Felipe. Me lanza una manotada al bolsillo del saco.
 -Zafa, zafa -digo.
 -Me toca a mí el carro -dice, pero sin la soberbia de otras veces (eso prueba que lo he domesticado) (61)

El discurso narrativo que alude al tiempo pasado se diferencia del presente por el uso de cursiva, aunque la técnica se mantiene:

¿Qué tienes gringa? -dije, alzando mi mano para acariciarla. -¡Fuera sirviente! -me gritó. Entonces creí entender, pero ignoraba hasta donde podían haber descubierto en casa que Manuela y yo... (60)

Los saltos del presente al pasado se dan mediante el recurso de la libre asociación de imágenes. Así, un hecho, un recuerdo, o algo dicho por alguien produce el salto hacia el pasado. La técnica, sin embargo, no desafía al lector porque el cambio gráfico es obvio:

"-Soy mayor que tú y debes obedecerme". ¿Y cuántos años es mayor? El tiene veinte, yo dieciocho, Olga quince y Cristina doce. ¡Vaya unas defensas!
-Soy mayor que tú y debes obedecerme. -En esas cosas no hay hermano mayor ni niño muerto -hablé-. Zafa de ahí. (61)

Esta estructura se mantiene a lo largo del relato con una única variante que es un recuerdo producido por una asociación dentro del recuerdo pasado principal,

así:

[Plasándome el cuerpo largo y fino de Felipe un olor que no era suyo, sino robado de mi madre y mis hermanas, un olor sentido apenas se abría la puerta de calle y se entraba en casa. Entonces surgió la imagen de toda la familia, su historia desde Jauja, la cara de niña de mi madre vista en fotografías, mi cara de niño vista al fondo de mi cara actual, en todos los espejos, la sombra silenciosa de mi padre. (63)]

Además de las técnicas narrativas, el relato es interesante por cuanto ejemplifica varios tipos de lengua. Podemos establecer una tipología lingüística: a) según el lugar de procedencia y la educación de la persona, b) según la clase socio-cultural, y c) según las influencias foráneas. La primera categoría corresponde a la de la sirvienta innominada, de procedencia serrana, y además inculta: "Siñurita Mánuela... To máma ha veníu..." (71). En la segunda, encontramos locuciones propias de la clase media alta limeña usadas en sentido peyorativo como "-¡Qué tal subdesarrollado!" (71), y locuciones propias de la clase popular: "¡Adiós, colegas de la nueva ola!" (75). En la tercera categoría hallamos la enorme influencia del inglés no sólo en el discurso limeño sino también en las costumbres adoptadas por los capitalinos:

Y después del cine, el hot-dog en el drive-in. (59)

Un living frente al espejo... (61)

-¡Tendremos un duelo a finish! (64)

-Tengo ganas de ir al Bowling. (69)

-Mejor al Golf Club de Huampaní. (69)
 Pasé por el Super-Market. (72)
 ...luego el almuerzo en el Country Club.
 (78)
 ...y a contar los traveler cheques. (79)

Las técnicas narrativas y los usos de variados estratos lingüísticos no oscurecen la problemática sociológica que el relato plantea. El hecho de que Julio se enamore de la sirvienta es algo inaudito para la familia. Felipe, que ya sospecha los sentimientos de Julio, pretende, de manera soslayada, enseñarle a su hermano, cómo debe ser el trato con la sirvienta:

-Puedo llevarla [a Manuela] a escondidas al cine; abiertamente ni de cábulas; no vaya a verme alguien con la sirvienta, y todavía algo zambita, y quizá para no hacerle nada en el carro tan chico. Oh, no...
Mi mano había dejado la pluma empapada en tinta china.
-Y también puedo llevarla a la playa. Eso sí me gustaría, entrar en la carpa con ella y desvestirla con el pretexto de ponerle después la ropa de baño... ¡Puñeta! ¡Qué lindo cuerpo de negra! Sólo que algo apestan siempre las negras, dice mamá ¿Será cierto? Son historias, créo yo. Manuela es tan limpia como nuestras hermanas. ¿Tú la has olido? Bueno, qué vainas, a ratos, con unos tragos, eso se olvida, y zuácate, te prendes de ella... (62-63)

Por supuesto la conversación se acaba cuando Julio, furioso ante las palabras de su hermano, le propina una paliza. Pero no es sólo Felipe sino que también su madre lo recrimina, no por haberse liado con la criada sino porque ella está encinta y Julio es el padre:

¿Qué hacer con esa pobre muchachita, zambita y sirvienta, claro está, pero buena, limpia y más joven que tú? ¿Pedirle que pierda a su hijo y tener mi conciencia sucia por eso, o botarla sin más, y olvidar a ese hijo que es también mi sangre? ¿Te imaginas lo que nos has hecho a todos, Julio? (67-68)

Si bien a la madre de Julio le preocupa el estado de Manuela, más le molesta la "vergüenza" que pasará la familia por el error de Julio. A su vez, las hermanas opinan que "[n]uestro pobre hermano es medio tonto. Sólo a veces lo veo feliz, cuando conversa con un carpintero o gasfitero, o con una vendedora de humitas. Quizá cree que ellos son iguales a nosotros" (70-71).

Cuando llega Carmen con su hija Manuela para insultar a Julio dice que "[s]erán blancos y tendrán una buena casa, pero no tienen sangre en la cara, ni menos sentimientos" (73). El padre de Julio, indignado por el atrevimiento de Carmen, llama a la policía para que arresten a estas dos mujeres. La única solución que la familia "decente" encuentra es mandar a Julio al extranjero: "-Bueno ¿adónde quieres viajar? ¿A Estados Unidos, Francia, Inglaterra o Alemania? Hay buenos colegios de arquitectura en esos países" (76). Sabemos que Julio impide el viaje y logra el matrimonio con Manuela. Pero lo que realmente sorprende al lector es que en medio de tanta "decencia" haya tantísima hipocresía puesto que la misma familia sabe muy bien que la

patrona de la casa es "una ilegítima":

-Por lo menos él va a casarse con ella. Hay otros que tiemblan y se escapan del matrimonio. ¿Algo he sacado yo de este lío de muchos años? [increpa la madre de Julio a su amante]

-¿Vas a empezar de nuevo?

-Claro. Tu fulana está feliz. La legítima es ella. Tiene los papeles y los hijos. Yo solamente los hijos, como todas las mujeres idiotas. ¿Cuántas veces me engañaste diciendo que aquí en Lima estaríamos solos, sin "ella"?
(78)

Si bien la mujer ha logrado una buena posición económica, su precaria situación legal, la obliga a guardar silencio ante los demás, a dedicarse a hacer felices a sus hijos y a su "marido"; consecuentemente, ella no tiene vida propia. El peligro de esta postura es idéntico al que Maruja Barrig identifica en las populares fotonovelas:

La pasividad es la cualidad femenina que más se exalta y la definitiva autoridad del héroe, generalmente un hijo de la alta burguesía, está presente y reforzada ... Antes que su ubicación de clase, el control ideológico sobre la mujer es lo determinante de la reproducción del rol femenino tradicional.²⁶²

Manuela, así como la madre de Julio, se ve obligada a obedecer continuamente. No es su condición de recién llegada a la familia la que la somete, sino la voz

²⁶² Maruja Barrig, Cinturón de castidad: La mujer de clase media en el Perú (Lima: Mosca Azul Editores, 1979) 79.

autoritaria de su marido.

Si bien Julio sale invicto, los complejos que el mal trato debieran de haber creado en Manuela, irónicamente, se manifiestan en él. Por ejemplo, y ya en el presente, cuando Julio se dirige a la criada que sirve la mesa:

-Oye, tú, ese plato es para la señora Manuela
 -digo, con voz que no admite discusión.
 -Por favor, hijo. ¿Acaso alguien duda de...?
 -dice mi madre.
 -Tu madre es antes -dice Manuela-. Que se sirva ella primero.
 -¡He dicho la señora Manuela! -repito.
 La sirvienta obedece.
 -Cállate y no seas necio -dice Manuela-:
 ahora todos me tratan bien. (66)

El relato muestra así, un desenlace ambiguo; si por un lado Julio es feliz, por el otro no puede librarse de las magulladuras psicológicas que la lucha le ha causado.

En "Juana la campa te vengará" nos encontramos con Juana, que ha sido vendida por su madre y que trabaja de sirvienta. Su patrona no la entiende porque Juana viene de la selva, y ella tampoco comprende a la mujer quien muere cuando Juana, harta de los abusos, la hiere con un cuchillo. Sin embargo, Juana no la mata, la patrona perece pues su marido prefiere no brindarle asistencia médica porque, al morir ella, él puede rehacer su vida con su joven amante.

Esta mujer joven y linda es la segunda ama de

Juana. La linda, que a su vez tiene un amante, mata al viejo después de haber sido descubierta y de paso le pega a Juana porque cree que la selvática la denunció. Es necesario resaltar que la presencia de Juana en estos hogares de crímenes da a la muchacha fama de asesina. El último amo de Juana, quien le habla al inicio del relato, le pide a la chica que permanezca en su casa dos meses más; pero Juana, hastiada del mal trato de la esposa del profesor, se escapa. El profesor la encuentra en la plaza y Juana comprende que su situación no tiene remedio.

El relato es en su totalidad el monólogo interior de Juana que se alterna con el presente, el cual reproduce las palabras del patrón: "¿Te acuerdas cómo llegaste...? Y sigue y sigue hablando como un loro: que lo haga si cree que va a cambiarme" (10). Juana en su monólogo calca las palabras del amo quien le cuenta a ella cómo la muchacha salió de la selva, el trayecto que recorrió y adónde fue a parar. Ante este monólogo, el lector se encuentra en una encrucijada puesto que es imposible que de ser el patrón quien hable, conozca éste datos tan íntimos de la vida de Juana:

No te diste cuenta, sigue diciendo él. En cosa de un rato ya estabas arriba en el camión de los mercachifles, sentada en la plataforma y mirando al cholito de diez años que se había puesto entre los chachos y tú, para que no te comieran. Sin duda gritaste mucho viendo que tu madre te dejaba, pero eso pasaría pronto o jamás, como todo en el mundo. Con el camión

en movimiento la tierra dió vueltas por primera vez para ti y el monte fue como un solo árbol, cortado en dos por la cicatriz del camino, sobre el que ya caían hojas y ramas para tratar de borrarlo. El cholito no entendió lo que pudiste hablar y tú creíste por un momento que los chanchos, nuevos para ti conspiraban en su propio lenguaje; subiendo entre muchas vueltas, terminaste por gruñir como ellos y vomitar un embarrado de plátano y yuca que hizo fruncir la cara del chico y alejarse de ti. (10-11)

La omnisciencia de esta segunda persona narrativa parece entonces pertenecer a Juana y no al patrón. No obstante, el discurso se complica aún más cuando el receptor lee pasajes como el siguiente: "el mismo bulto que formaste al llegar, una manchita miserable en la cocina... Qué estará diciendo, habla muy rápido, ¿a qué hora vuelvo a mi cocina? Después dirá que soy demorona" (14) (nuestro subrayado). El monólogo de Juana no puede ser entonces producto de su imaginación, que inconscientemente le atribuya al patrón los sucesos que ella recuerda. Juana, claramente, afirma no comprender al patrón. La paradoja sugiere que tras el monólogo narrado está la figura del creador; el autor no ha conseguido desaparecer del texto.

Técnicamente, los saltos del monólogo narrado al presente cronológico se producen por el recurso de la libre asociación de ideas:

Era San Ramón, donde una banda de viejos y viejas se paseaba por la plaza y te descubrió en el camión, hasta que una pareja de ellos pagó el precio y te llevó a su cocina cua-

drada y pequeñita, con el suelo lleno de hormigas y cruzado por los viajes de cuyes y conejos; te sentaste quieta como una gallina enferma, mirando el fogón de donde sabías que tarde o temprano vendría la comida.

Me río si cree él que sufro con su cuento; me río y me tomo feliz esa primera sopa que me dieron ahí en el suelo.

Después, cuando dijeron que mataste a la vieja, los guardias te preguntaron por qué escogiste a ella y no a tu amo. (12)

Los recuerdos y las reacciones presentes de Juana que interrumpen el monólogo narrado, aparecen en letra cursiva:

[T]us pelos eran una cortina estilo reina Cleopatra, sí, si eso me dijo una vez que su mujer me pegó para pasarme la mano: reina bien fregada y iodida como yo. seguiste mirando tu cara larga como un cuchillo, esos brazos largos de mono, esas piernas arqueadas de enana, al fin, al fin se atreve a insultarme. (14-15)

Cuando el narrador imita el hablar de Juana, ella se ríe para sí y el pensar de la muchacha, que corta el monólogo, se reproduce en letra cursiva: "[m]ameta, mameta, la llamabas: ¿qué cosa is puta? ¿Alguito bueno como pan o azúcar? / ¡Jaiay, tarmeños, qué risa, igualito a lo que hablaba me está remedando!" (17).

Si bien la estructura del relato es compleja, la fábula no lo es menos. La relación entre el profesor y Juana, a pesar de mejorar con creces el trato anteriormente recibido, se mantiene dentro del esquema amo-siervo. Este patrón, profesor, emplea a Juana para estudiarla. La muchacha se convierte así en una cochi-

nilla de Indias. La esposa del profesor le dice a sus amigas que "[l]a soporto porque mi marido la está estudiando.....sólo por eso. La estudia para escribir una tesis sobre la conducta de los campos" (25).

El enfrentamiento que la relación opresor-oprimido crea no se anula ante el trato aparentemente benigno del profesor; además, la esposa del estudioso aprovecha su condición de patrona para abusar de Juana:

Dos meses sin él, y yo sola frente a su mujer bonita y limpia, blanca igual que una sábana, sus pelos negros como la noche, su boca tan feliz cuando lo mira y sus dientes tan bestias cuando me apuntan y odian mientras sus ojos se queman de veras en la luz. Y a cada rato empujándome con sus uñas que rasgan. ¡Cuántas veces no le habré oído reírse de mi cabeza larga como un chiclayo, de mis colmillos de Drácula (así los llama), de mi tatuaje de chuncha! (25)

Ante este trato, no parece extraño que Juana se escape de la casa del profesor, próximo al viaje. Pero lo que sí resulta insólito es, que al ser capturada la muchacha, le grite al patrón "¿Por qué no la mata usted solo y me deja en paz?" (27), a lo que él responde "¡Calla, animal!" (27). Este desenlace ambiguo hace que el lector intuya que tanto Juana como el profesor presienten el crimen. Y si el asesinato se lleva a cabo, opinamos que Juana no tendrá salvación puesto que su pasado engorroso, a pesar de su inocencia, hacen de ella la perfecta criminal. Recordemos el episodio en

que Juana defiende a su amiga de la patrona que viene a castigarla:

Y te vuelves a la india para calmarla: No te asustes, Juana la campá te vengará si algo te hacen. Con los ojos que se le salen a la señora Bolaños retrocede y grita: ¿Y quién eres tú para defenderla? ¡Campa salvaje! ¡Con razón matas a tus patronas! ¡Campa salvaje!, pero ya lo dice saltando la pirca del pesebre y corriendo por la calle principal, perseguida por ti. (22)

Las acusaciones que la señora hace son indicio de que la fama de asesina de Juana es ya un hecho aceptado. Pero mayor carga tienen las palabras amenazantes de Juana, que dan título al relato, a la vez que condenan definitivamente a la "salvaje". Técnica y fábula crean así el ambiente pesadillesco del relato que sólo podía acabar con la autodestrucción de la protagonista.

"La edad media actual" es un relato brevísimo que funciona como una alegoría de la realidad peruana. El cuento es narrado en primera persona por un narrador-protagonista que conversa con unos amigos, a los que nunca llegamos a conocer, y los informa sobre la existencia de la Edad Media en el Perú, en pleno siglo XX. El narrador-protagonista relata cómo él torturaba a los indios cuando vivía en la sierra y cómo ahora que la ley los protege, él continúa su práctica sadista. El narrador-protagonista y los indios se nos muestran como personajes arquetípicos cuyo objeto es establecer el marco de referencia de los valores sociales. Los indios

son seres sencillos y el narrador pertenece a la clase media malsana. El narrador encarna la violencia y la crueldad gratuita además del cinismo que caracteriza a su grupo socio-cultural. Los indios son seres indefensos que se resignan a aceptar los abusos de sus patrones.

El relato denuncia la perpetuación del esquema opresor/oprimido y, a la vez, hace hincapié en la condición sometida del indio. Los indios son objetos sobre los cuales el narrador "tenía absolutos derechos" (111). La mera tentativa del indio por defender su dignidad humana enfurece al opresor que no los considera como sus semejantes. El propio narrador explicita su crueldad al indicar que veinte años atrás

Gregorio quiso rebelárseme; mandé quemar las plantas de sus pies, ahí donde no se ven las cicatrices. Otra, la cocinera Chabela, se negó a enseñarme cuán profundas eran sus partes y si su sexo negro y lejano hablaba o no como una boca cualquiera; ordené que le metieran sapos y la cosieran por varios días. (111)

Los años no merman el sadismo del narrador y de la clase que éste representa, sólo lo refinan:

En vez de quemarles los pies o meterles sapos en el cuerpo, o despeñarlos desde un precipicio, ahora les retribuyo de otro modo. Les impido ir a la escuela, les niego un buen salario, les robo el tiempo que tendrían para pensar, les hago comprar la peor ropa y la peor comida, jamás una casa o un buen caballo, y finalmente, en el colmo de las situa-

ciones, no me ocupo de ellos en absoluto.
(112)

El discurso narrativo exhibe un colapso moral absoluto pues el hombre humilla y degrada a sus semejantes por diversión. Además, el receptor percibe la insistencia de la clase media por mantener en la ignorancia al nativo peruano. El relato sugiere, de manera alegórica, la postura egoísta de una burguesía que se esfuerza por impedir el éxito de aquellos menospreciados por ella. El lector intuye que el Perú es un país escindido en pasado-injusticia-opresión y presente-injusticia-opresión. Opinamos, con Julio Ortega, que "[l]a condición colonial es una profunda reducción de las posibilidades humanas: la cárcel que muchas veces no llegamos a ver por entero"²⁶³. El cuento es, pues, el retrato vivo de esta condición colonial que persiste en la sociedad peruana como una vejación más al nativo peruano.

Los relatos analizados se nos presentan, entonces, como prueba concreta de los prejuicios socio-económicos, culturales y raciales que aquejan a la población peruana. La reflexión en torno a dicha problemática nos lleva a considerar que la narrativa de "Palermo", de Zavaleta concretamente, evidencia el anquilosamiento intelectual de todo un sector socio-cultural que

²⁶³ Julio Ortega, La cultura peruana 45.

pretende ser "superior" al nativo peruano y que, paradójicamente, pugna por amalgamar barbarie con desarrollo aunque esta mixtura funcione en detrimento nacional.

4) La hipocresía y la amoralidad de los limeños

El desorden moral de la sociedad limeña es una preocupación constante para los narradores de "Palermo". Ya hemos revisado cómo Congrains Martín, Reynoso, Salazar Bondy y Ribeyro plasman la desintegración de la moral social. Zavaleta también nos muestra una sociedad desgarrada por la hipocresía. Relatos como "El seductor"²⁶⁴, "Las tres máscaras"²⁶⁵, "Madre cultura"²⁶⁶, "Historia de una ciega"²⁶⁷ y "Unas cuantas

²⁶⁴ Carlos Eduardo Zavaleta, "El seductor," Muchas caras del amor 82-95. De ahora en adelante las citas se harán por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

²⁶⁵ Carlos Eduardo Zavaleta, "Las tres máscaras," Muchas caras del amor, Un herido de guerra (Lima: Editorial Lluvia, 1985) 91-100. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

²⁶⁶ Carlos Eduardo Zavaleta, "Madre cultura," Un día en muchas partes del mundo 48-63. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

²⁶⁷ Carlos Eduardo Zavaleta, "Historia de una ciega," La marea del tiempo 53-64. De ahora en adelante las citas se harán por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

ilusiones"²⁶⁸ pintan la falsedad y la mojigatería que caracterizan a la clase media limeña.

En "El seductor" la acción se desarrolla en la mente del narrador innominado mientras él va desde el edificio del congreso de Lima hasta su casa en el centro de Miraflores. En el viaje de apenas media hora, la memoria del narrador reconstruye la larga historia de su amigo Gonzalo. El tiempo interior resulta así mucho más amplio que el exterior. Ya en la primera línea el narrador sienta las bases del relato:

Me acuerdo de Gonzalo cada vez que me molesta la pierna coja, veo una mujer bonita y ajena, o falta entre nosotros los de la oposición alguien que acalle así sea por un momento a los hombres huecos de la mayoría. (82)

El narrador, en primera persona, relata los hechos a medida que éstos suceden:

Tengo el automóvil al frente. Mi pierna izquierda sabe cómo subir, cómo pisar el embrague, cómo hacerme partir sin una diferencia con la pierna del mejor chofer. A las dos de la mañana, veo la plazuela de la Inquisición y sus alrededores desiertos. (83)

En el trayecto hacia su casa, el narrador ve las

²⁶⁸ Carlos Eduardo Zavaleta, "Unas cuantas ilusiones," Unas cuantas ilusiones (Lima: Editorial Lluvia, 1986) 45-62. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

discotecas y lugares de reunión nocturna donde seguramente hay muchas mujeres. El pensar en las mujeres le trae a la memoria su difunto amigo Gonzalo y, sin más tránsito que un punto seguido, el narrador se remonta al pasado para ver al Gonzalo agónico:

La única música sintonizable proviene (¡de nuevo!) de las boites: o bien de tambores salvajes, quizá batidos por hombres desnudos, en torno a una mujer enloquecida que grita y se revuelve por el suelo; o bien lánguida y tierna, a cuyo son baila una pareja que se mira en los ojos y se hechiza dulcemente, segura de volar por los aires, encima del mar, hacia la aurora indecisa, donde todo es sueño. Y en medio de la mujer salvaje y la pareja lánguida, veo tendido a Gonzalo, mitad envuelto en una nube de polvo y mitad sobre un charco de sangre ¿Cuántos balazos te han dado?, le pregunto, inclinándome sobre él, como si estuviera vivo. (84)

Es necesario notar que el discurso narrado en el presente otorga a las acciones pretéritas una immediatez que afecta la recepción del texto puesto que logra que el lector se sienta casi testigo y cómplice de los hechos.

Adviértase que es imperante resaltar la actitud machista y degradante de Gonzalo, quien por ser un don Juan extremado, afirma sin ningún escrúpulo: "-No hay mujer fiel -dijo, con una mueca-. Todas son unas perras y hay que aprovecharlas" (89). El fin trágico de Gonzalo no puede, entonces, sorprender al lector ya que el hombre, como el Tenorio, muere como resultado de sus

aventuras amorosas.

Pero la vileza de Gonzalo trasciende el trato a las mujeres. Gonzalo es visto como un gran líder, como un ser que merece el respeto nacional. Sin embargo, Gonzalo se deja seducir, y muy fácilmente, por toda aquella opulencia contra la que supuestamente lucha:

En todas partes nos recibían con bandas de músicos, y luego de las manifestaciones en la plaza, donde Gonzalo flagelaba con incendiarios discursos a los culpables del abandono del país y prometía una redención auténtica, venía una cadena de invitaciones. Tenía buen ojo para rechazar las de gente rica, siempre que estuviera sobrio; pero, si se achispaba, del brazo de sus dos amigas, era incapaz de resistir elogios, brindis y banquetes en su honor, y menos aún los llamados a dormir en las mejores casonas. (...) él y las muchachas volvían por la mañana limpios y sonrientes, acompañados del dueño de alguna casa notable, a quien Gonzalo insultaría en público en otro villorio. (87-88)

El narrador nos muestra así a un ser que traiciona doblemente a su pueblo: por un lado está el abuso para con la mujer y, por el otro, la hipocresía ante los que lo apoyan. A Gonzalo, el bien del partido o del país no le interesa, su único placer deriva de ser el foco de atención y de una existencia completamente hedonista. De aquí que su final trágico no conmueva al lector. El morir asesinado por el marido celoso es más bien una buena lección para todos los Gonzalos.

"Las tres máscaras" traza el dilema de Clelia, una chilena libre de prejuicios morales, quien descubre que su vecina no es la mujer inocente que aparenta ser. El carácter bullanguero y los hábitos sin tapujos de Clelia alimentan los chismes del barrio mientras que destruyen su reputación: "Los niños podían tenerla por una loca, los adolescentes por una chiflada y 'bandida' con los hombres; la gente madura por una puta" (92).

El narrador sitúa la vivienda de Clelia en un barrio de clase media baja para denunciar la falsedad que aqueja los varios niveles de dicha clase. El dilema surge cuando dos hermanas vecinas de Clelia piden a ésta que le provoque un aborto a Lidia, la casada: "Usted sabe estoy encinta (...) El remedio es duro y cruel, lo sé, pero es el único" (96). Clelia, que nunca ha hecho un aborto, recomienda que Lidia acuda a una amiga suya especialista en abortos. Durante la conversación Clelia observa la belleza de Sofía, quedando impresionada por la inocencia que ésta irradia y "se condolió realmente no sólo de la víctima, sino de Sofía, la joven virtuosa a quien habían abierto impudicamente los oídos en la charla" (97).

Irónicamente Clelia se entera que no fue Lidia, la casada, sino Sofía, la pura, quien abortó. La hipocresía de las limeñas desquicia a Clelia, quien de manera explícita condena la mojigatería burguesa:

¡Ya lo había dicho una vez! Las muchachas limeñas, rociadas de agua bendita y sermones los domingos, eran monstruos de hipocresía, e hipócrita era toda Lima, escondiendo las miserias como una vieja beata. (98-99)

Zavaleta se asoma en este relato, narrado en tercera persona por un narrador-testigo omnisciente, y -"mira cara a cara el horror y [lo] denuncia"²⁶⁹-, reiterando así el punto de vista generacional. Sin embargo, es fundamental tener presente que mientras Zavaleta denuncia, él aboga por la compasión como lo hace Clelia en su discurso: "la extrema juventud de Sofía, su cuerpo otra vez esbelto y sus limpias lágrimas indicaban muy bien al culpable, al hombre que en vano había tratado de convertirla en mujer" (100).

La hipocresía es ante todo producto del miedo al absurdo "¿qué dirán?", y el relato parece sugerir que, en parte, la solución a la falsedad es abolir este "¿qué dirán?". De aquí que Clelia, ya calmada, evite enjuiciar a Sofía. El relato nos ofrece una concepción del mundo en la que las limitaciones humanas deben reconocerse. Asimismo, sugiere una labor constructiva, didáctica en el narrador cuya meta es dar a conocer los dilemas que atormentan a la clase media.

El lector intuye que el relato se propone producir

²⁶⁹ Sebastián Salazar Bondy, prólogo, Lima la horrible 9.

la reflexión en él para plantar así la semilla de la concientización moral. La complejidad psicológica de Clelia hace de ella un personaje redondo, complejo y verosímil que se eleva ante los ojos del receptor como modelo de tolerancia y comprensión humana. La protagonista está muy lejos de ser perfecta, pero el saber aceptar sus limitaciones y las de sus semejantes le confiere una entereza que desdibuja sus faltas.

En "Madre cultura" el receptor percibe una manera de pensar opuesta a la del relato anterior. Este cuento, narrado en discurso indirecto combinado con diálogos de los personajes, plasma una humanidad falsa, cruel y sobre todo intolerante. En el relato, el doctor Méndez, profesor de literatura inglesa, regresa a Lima cargado de regalos para sus estudiantes amigos que lo reciben jubilosamente. Todos van a casa del profesor a celebrar su llegada. En la casa, prácticamente oculta, vive la anciana madre de Méndez. Durante la fiesta, hay una pelea y de pronto se oye un ruido tremendo. Méndez entra al cuarto de su madre que agoniza y muere.

Zavaleta declara que "Madre cultura" es una "especie de homenaje a Shakespeare y a Joyce". Como tal, la estructura narrativa del relato se desarrolla a partir de textos del dramaturgo inglés e incorporando técnicas joyceanas, específicamente, un tipo de des-

cripción detallada y puntillosa que se combina con las reflexiones rápidas de Méndez que, a la vez, se intercalan en el relato.

Los discursos dialogados de los muchachos, al actuar ciertos pasajes de Shakespeare, establecen una conexión de tipo intertextual que, a su vez, potencia una serie de sub-textos que provocan la reflexión del receptor:

-¿Has rezado esta noche, Desdémona? -dice Ramírez.
 -Sí, mi señor -dice Mónica.
 -Si recordáis algún crimen que todavía os separe del cielo...
 -Pero falta la cama donde ella debe decir eso -dice Garatea.
 -Oh, mi doctor querido -Mónica se refugia en sus brazos-. ¿Udo entre la cama y la borra-
 chera. ¿Usted, qué me aconseja? (55)

El diálogo paródico de Otelo podría no tener más trascendencia que el simple juego, o la inspiración del momento. El receptor, sin embargo, percibe un segundo estrato semántico en las palabras de Ramírez, quien actúa el acto V de la segunda escena de Otelo:

-Oigan este final...-Ramírez se limpia la cara sebosa, estira el cuello, lee claramente dando unos pasitos adelante y atrás-: Esperad... Una palabra o dos antes de que par-táis. He venido al Estado y ellos lo saben... No más de eso... Os ruego, en vuestras cartas, cuando estos infelices hechos contéis, hablad me mí como soy, sin atenuar y sin añadir malicia. Luego debéis hablar de uno

que no amó sabiamente sino demasiado bien; de uno difícilmente celoso, pero que una vez inquieto se hundió en los extremos (...) Ramírez se ataca con un puñal invisible, suelta ruidosamente las hojas leídas y va cayendo bien al suelo, agonizando como se debe y despidiéndose del aire y la luz. (56)

Las palabras actuadas se tornan literales cuando, más adelante, Ramírez increpa a Mónica: "¡Tú [Mónica] sólo eres la querida del doctor!" (61). El muchacho se convierte así en el Otelo celoso presto a destruir, mediante la vilificación en este caso, a la Desdémona amada.

El motivo de los celos vuelve a surgir cuando Ramírez, ya borracho, se queja de la injusticia burocrática pues "-¡La beca a Londres era mía, mía! -Ramírez se golpea el pecho-. ¡Yo tenía mejor expediente que Grau y hasta sé hablar inglés mejor que él!" (60). Después de la queja vienen los puños cuando Grau responde:

-Calla, cholo de mierda...-estalla en susurro Grau, saliendo otra vez de su habitual silencio, se lanza contra el grupo y Méndez dice, inmóvil, ya está, se armó la pelea, y de verdad así fue. (60)

El narrador a la vez que expone el tópico de los celos, presenta uno de los problemas que más aqueja al país: la rencilla blanco-cholo. Mónica, que también interviene en la pelea, le grita a Ramírez: "¡Cállate, cholo mal nacido!" (61). El lector sospecha, después de

leer los insultos, que la beca le ha sido negada a Ramírez injustamente, por el color de su piel y tal vez por no tener las conexiones típicas del "blanco".

Méndez, a pesar de sus orígenes, participa en la dialéctica de intransigencia racial y, lo que es peor aún, él enfoca su odio en la figura de su madre. Méndez se avergüenza de su madre por ser ella de Tauca, pueblo remoto y desconocido para los limeños y, además, por ser sumamente vieja y fea:

De pronto, en medio de la chacota reaparece la vieja al fondo de la hoja entreabierta, haciéndole señas urgentes. (...) Méndez dibuja un gran manotón que rasga el aire, la echa con el puro gesto, sin hablar y la anciana se esfuma como por encanto. Basta ya, que lo deje tranquilo alguna vez. (58-59)

El pedido de la anciana era, sin embargo, urgente. Al no acudir Méndez en su ayuda, él, de cierta manera, contribuye a la muerte espantosa de la mujer. Sólo cuando oye el ruido ensordecedor, Méndez entra al dormitorio donde la encuentra ya agónica:

[S]u madre de rodillas en medio de la habitación, ahogándose, graznando como un pato, en vano pretendía arrancarse el cuello del camión: increíblemente hinchada como una pelota, su cara dejaba apenas unas líneas para la boca y los ojos, y convertía las manchas de la crema de limpieza en la pintura de un payaso. (62)

Es ya demasiado tarde para darle auxilio médico. Méndez permanece ante este fantasma grotesco que parece burlarse de él con su cara de payaso: "mudo, quizá graznando también, sin que nadie le pusiera una palabra en la boca idiota y balbuceante" (63). El final revela la humillación de Méndez al ver descubierto su "secreto", su origen indio y provinciano. La sociedad burguesa ha logrado hacer del protagonista un ser patético. El es un fatuo e inseguro que necesita adulación para sentirse superior. Su madre, obviamente, lo hace sentirse inferior y por eso la esconde. Además, el trato que Méndez da a sus alumnos revela la necesidad que él siente de recibir alabanzas:

Tranquilos, muchachos, para todos hay, desde trago fino hasta chocolates. (49)
 -¡Y para ti, perfumes franceses! (49)
 -¡Entren, suban, ya conocen el camino! -grita Méndez por la escalera-. ¡Betty, hay whisky en el maletín! (50)

El receptor intuye que tras esta sed de aplauso yace un apabullante complejo de inferioridad. En "Madre cultura" Zavaleta se nos muestra como el radiógrafo ejemplar de una realidad poco conocida e incómoda pero recurrente no sólo en el Perú sino a nivel universal.

La amoralidad y la hipocresía aumentan con la prosperidad económica. En "Unas cuantas ilusiones", Zavaleta cambia de tono para dilucidar los tejemanejes

típicos del limeño en su obsesión por salvaguardar su reputación. Pedro Arias, oriundo de Yungay, recuerda cómo se enamoró de Elba, la limeña, de los planes que hizo y de cómo "casi" todo se cumplió de acuerdo con sus deseos. El relato se narra en primera persona y se divide en tres secciones.

En la primera y segunda secciones, Pedro propone matrimonio a Elba y ella acepta siempre y cuando Pedro respete las condiciones que José Luis, ex-amante de ella, impone en la tercera sección. Se trata de casarse con la chica y divorciarse después de la luna de miel para ocultar el embarazo de ella y evitar el repudio social. Pedro se horroriza ante la propuesta pero acepta.

Los tres personajes son pues, completamente hipócritas. José Luis está casado pero quiere a Elba como amante. Un divorcio en Lima es una aberración moral y José Luis lo sabe ("Ya ingresé al directorio, debo conservar una buena imagen" (58)). Pedro no es menos falso. Como Elba no le permite ningún tipo de contacto físico, él se acuesta con la hermana de su novia. La mentira y la hipocresía resultan ser armas adversas para la muchacha pues Pedro termina sabiendo la verdad sobre el embarazo de ella; y cuando José Luis muere, Pedro se niega a ver a Elba.

A lo largo del relato el receptor percibe los esfuerzos de Pedro por rechazar la corrupción moral; sin embargo, el joven sucumbe reiteradamente y acaba corrompido como los demás pues se hace abogado especialista en divorcios en los cuales juega el mismo papel de esposo temporario. Pedro acaba vendiéndose como mercancía de lujo, pero a la vez eterniza la tortura de su primera experiencia:

Yo no soy el indigno que los trae a la oficina. Ellos ya son indignos desde antes de venir. Yo únicamente les digo los trámites, el precio, las fechas disponibles para el viaje de luna de miel. En un aparte, cuando el cliente está firmando el cheque y también el contrato (los tengo preparados con unos renglones en blanco, según sean los casos), entro en el cuartito de baño a lavarme las manos, y entonces, al mirarme en el espejo, todavía encuentro a una persona joven, con algunas canas, pero joven, bien parecido, que perfectamente puede seguir haciendo su papel de novio aunque se haya divorciado muchas veces. (61)

Pedro busca una excusa y culpa a los padres o a los novios de las embarazadas, pero aunque aclare que él no es indigno, en el fondo él sabe muy bien que lo es, de aquí que busque reafirmar su inocencia y su dignidad.

La narrativa de Zavaleta expone, así, la hipocresía y la amoralidad característica de los personajes de la "generación de Palermo". Sin embargo,

es necesario notar que Zavaleta, a diferencia de Reynoso -recuérdese Don Manuel de En octubre no hay milagros- y de Ribeyro -especialmente los personajes de Cambio de guardia-, procura ser sutil para que sea el lector quien descubra las taras morales de sus protagonistas.

5) La violencia como espectáculo de diversión

Zavaleta pinta la violencia como un fenómeno ambiguo pues es perversa pero a la vez fascina a la humanidad. La violencia es símbolo de lo prohibido que el ser humano anhela alcanzar; la violencia se convierte en una pasión centrípeta que destruye a quienes la cultivan. Este es el caso de "El pequeño verdugo"²⁷⁰ y de "Un matrimonio se divierte"²⁷¹.

"El pequeño verdugo", como "La edad media actual", es una alegoría de la sociedad peruana. En el relato un niño se divierte torturando a las sirvientas y a sus hijos hasta que las mujeres cansadas se van con su

²⁷⁰ Carlos Eduardo Zavaleta, "El pequeño verdugo," Cuentos brevísimos, La marea del tiempo 80-81. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

²⁷¹ Carlos Eduardo Zavaleta, "Un matrimonio se divierte," La marea del tiempo 70-74.

prole. El espacio vacío lo llena una nueva víctima. El niño prefiere a las sirvientas con hijas mujeres y chicas porque el molestar a las pequeñas le produce aún más placer:

Y su mayor deleite llegaba por la noche, cuando la pequeña se dormía limpiando la mesa de restos de comida: viéndola como una estatua, sentada apenas en el alto taburete suyo, daba un grito, quitaba el taburete de un puntapié y la estatua se escandalizaba en el aire, cayendo, gimiendo...además de la nariz y boca ensangrentadas. (81)

El niño es el prototipo del opresor que se deleita en el sufrimiento ajeno. Para el burguesito las indias son objetos con los que él puede ensayar todo tipo de tortura. El niño es un pequeño patrón cuya fuerza radica en la distancia de su posición socio-económica. Es un ser frío, sin sentimientos, regido por instintos maquiavélicos y sadistas que despliega frente a las sirvientas indias: "empezó a asustarla de noche, irrumpiendo en la cocina como un loco, gritando y sacudiéndola con un palo, y huyendo sin darle tiempo a reaccionar" (81). Obviamente, la posición socio-económica de las indias no les permite ningún tipo de reacción ante los abusos del diminuto patrón.

Sin embargo, los papeles se invierten con la llegada de una india joven y sin hijos. El niño castiga a

la sirvienta pero una noche, al espiar el cuarto de la misma, "pudo descubrir esa nueva geografía de vastos pechos, de vientre henchido y sin duda tibio, de ingles negras y estremecedoras, y de espalda amplísima, con dos colinas para vivir sobre ellas" (81). La india rechaza al niño "a golpes que cada noche se hacían más fieros, sin que él pudiera ya denunciarla ante su madre" (81). El niño castigado se da cuenta de que sólo el tiempo y los años le pueden proporcionar el arma para atacar. El verdugo cesa de existir a partir de este momento; sólo el niño impotente y, por fin, castigado permanece. No obstante, percibimos que el discurso indirecto del narrador omnisciente, al privarnos del lapso temporal entre la niñez y la madurez, nos insta a reflexionar sobre la gestación de quien será un verdadero monstruo.

En "Un matrimonio se divierte" Zavaleta cambia de tono para trazar una historia irónica en extremo, que no tiene lugar en Lima, pero sí en una ciudad que puede ser cualquiera de nuestras ciudades latinoamericanas. Laura y Daniel salen, diariamente, a pasear por las calles alborotadas por las manifestaciones estudiantiles que el ejército se empeña en sofocar:

A veces, al salir, Daniel y Laura escuchaban ya algunos balazos. Era la novedad más llamativa. En su minucioso recorrido averiguarían

quiénes se manifestaban, cuántos heridos daría el balance de los choques, y qué amigos habían huido de la trifulca, provocando sus burlas, pues ellos, hubiera o no manifestación, se oyeran o no balas, por nada cambiaban su itinerario ni el ritmo de sus pasos. (70)

El tema del relato no puede ser sino la búsqueda del peligro. Los protagonistas muestran una total inconsciencia al salir en dichos paseos. El peligro los atrae en demasía: "¡Apúrate, amor, vamos a mirar, que ya empezó el bochinche!" (70). Es más, el peligro les provoca un placer y una alegría inusitados: "¡Mejor vamos por la Arce, así estaremos justo al frente cuando carguen!, dijo él. ¿Crees que lo harán?, preguntó risueña su mujer. ¡Oh, qué bonito!" (71). Pero esta búsqueda insensata que tanto los atrae y divierte acaba en tragedia cuando la "valiente" pareja oyó

un repentino rumor de botas sobre el empedrado. ¡Fuera, largo de ahí!, les gritó el oficial, y Daniel vio, como si no fuera cierto que un soldado estúpido y cruel los apartaba a ambos con el fusil y que ellos caían al suelo. El primero en levantarse fue Daniel, animado y feliz, ya las cosas se ponían interesantes, pero un nuevo disparo, seco y quizá en broma, resonó en algún sitio y Laura, ya repuesta y contenta como él, volvió a caer, esta vez perfectamente inmóvil y despatarrada, sobre el desierto de brillantes adoquines. (71-72)

El "extraño juego" (72) acaba y Daniel permanece atónito como un "loco, imbécil" (72). Resulta, pues,

sumamente irónico que precisamente aquello que tanto placer causa a la pareja, sea la fuerza destructora de su felicidad. El mundo urbano se convierte, día a día, en un universo regido por el absurdo. El lector intuye que la violencia perseguida por los protagonistas expresa simbólicamente el caos de la existencia social. Asimismo, el relato denuncia la violencia que el hombre medio no puede controlar y que lo atrae morbosamente.

Por otra parte el cuento parece sugerir que la situación socio-política no tiene remedio pues la gente se ha habituado a convivir con el peligro, como sucede hoy en muchos países latinoamericanos y, hasta hacer de la violencia un espectáculo de esparcimiento. La violencia, lo perverso se ha convertido en la norma socio-cultural. El horror que divierte y la irónica muerte de la mujer pintan una sociedad apocalíptica pero carnavalesca. La violencia controlada, contenida y cultivada apunta a la expansión destructiva de la sociedad peruana que Reynoso define como "una bomba de tiempo".

6) La transformación de Lima y sus habitantes en horribles

La narrativa realista de la "generación de Palermo" pinta la ciudad capital como el centro de la

problemática nacional. La arquitectura deteriorada y caprichosa de la ciudad homologa el alma y la conducta limeña. La narrativa de "Palermo" insiste en denunciar el lado viciado de esta sociedad. En todos los niveles socio-económicos y culturales encontramos seres horribles, como los que hasta ahora hemos descubierto en los relatos estudiados. "Mister X"²⁷² y "Una nueva era"²⁷³ son especialmente interesantes en cuanto el primero ironiza la sociedad de mediados de siglo y el segundo la de treinta años más tarde. Zavaleta sugiere que si bien la ciudad está en el proceso de hundirse en un caos carnavalesco y espantoso, el futuro es positivo. La visión negativa y pesimista de "Mister X" presagia el caos paradójico de "Una nueva era". Analizamos ambos relatos para mostrar, lado a lado, el caos y la esperanza.

"Mister X" está narrado a manera de un informe burocrático. Un funcionario cumple con informar a su superior, el presidente de la república, sobre los

²⁷² Carlos Eduardo Zavaleta, "Mister X," La batalla y otros cuentos 81-107. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

²⁷³ Carlos Eduardo Zavaleta, "Una nueva era," Un herido de guerra 37-68. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

resultados de una investigación que le fue asignada:

He aquí un simple informe:
"Lima....de de 19...."
"Excelentísimo señor:" (81)

El título del relato indica que el informe se puede dirigir a cualquier mandatario "X", sin embargo, el lector percibe en el "Mister" un substrato satírico. El "Mister" será alguien que no comprenda el dilema nacional puesto que sus intereses, normalmente, son otros: la acumulación de bienes materiales y la despreocupación.

El informe se divide en cuatro partes: la primera presenta los hechos que han llevado al gobierno a sospechar una conspiración revolucionaria; la segunda, el plan de investigación; la tercera explica que todo fue un malentendido grotesco, y la cuarta concluye aconsejando al mandatario que evite creer rumores y que se guíe sólo de los informes oficiales.

El relato es una parodia perfecta del informe burocrático. El narrador se esmera en seleccionar vocablos multisilábicos y en retorcer la gramática con el fin de conferir resonancia y pompa al informe. Es de notar que las oraciones son extremadamente largas y que el discurso que pretende elegancia raya en lo huachafo.

La sucesión de hombres y mujeres saltando ágiles por cima de las trompas de los autos fue gallarda e inacabable a una vez; mas, ingresado que hubieron al corazón de la ciudad, como no se fueran, ya por curiosidad, ya por confusión y tropelia, la policía cercó los accesos y únicamente permitió el desalojo; y fue entonces cuando la inevitable refriega abatió a muchos sediciosos. Ello no obstante, y en nuestra jerarquía de miembros vitalicios de una comisión consultiva que jamás dejó de asesorarle en todos los actos de su gobierno... (88)

La parodia es una obra maestra de la oratoria rimbombante, típica de los políticos peruanos. Ya Mario Vargas Llosa ha señalado que

[l]a oratoria sólo si es huachafa seduce al público nacional. El político que no gestícula, prefiere la línea curva a la recta, abusa de las metáforas y las alegorías y, en vez de hablar, ruje o canta, difícilmente llegará al corazón de sus oyentes. "Un gran orador", en el Perú quiere decir alguien frondoso, florido, teatral y musical. En resumen: un encantador de serpientes.²⁷⁴

El relato satiriza no sólo a los dirigentes políticos sino también a los burgueses, a los indios, al hombre medio, a las mujeres, en pocas palabras, a toda la sociedad. El redactor del informe se sirve de guiones para subrayar la crítica:

[L]a línea férrea a Huancayo -obra de ingeniería que inflama de orgullo a los

²⁷⁴ Mario Vargas Llosa, "¿Un champancito hermanito?" 505.

peruanos- (82)

[L]a policía, dispuesta -y dócil, como siempre, a las órdenes suyas- a reducir las muchedumbres. (83)

[L]os caballeros limeños -viviendo en las tardes a lo largo del Jirón de la Unión y siendo, a la vez, devotos padres de familia y groseros libertinos-. (84)

Ejemplos como los anteriores se encuentran a lo largo de todo el relato.

El informe, además de la sátira, logra una pintura verídica de la desarmonía social. La sociedad y la ciudad están sumidas en un caos político que los líderes gubernamentales prefieren ignorar: "la muchedumbre enardecida, voceó y se indignó contra la policía, esto es, dirán algunos -que nuestra opinión no comparte el dicho- contra el Gobierno que usted preside" (85). La sátira denuncia la enraizada postura negligente de los líderes políticos. El lector intuye que éstos sólo actúan para beneficio propio y a expensas de la población:

A lo largo de la república, el Perú, y sus conductores como usted, señor, han creído que un móvil puramente social y económico no puede producir trastorno alguno -supuesto que, dada su fuerza tradicional y la influencia del pasado sobre todo futuro, equivale a decir: no debe producir trastorno alguno. Si bien, al parecer, las causas disociadoras son las diferencias de clases, tales premisas se derrumban en un enfocamiento más certero. Para nosotros sus consejeros la agitación política obedece a causas de la naturaleza humana en sí, independientes del simple vivir

en una u otra condición. (87-88)

Obviamente, los líderes no pertenecen a las clases oprimidas que ponen en marcha la manifestación. El hecho de concebir el relato a manera de un documento, tiene como fin iluminar al receptor sobre las desigualdades socio-económicas y sembrar en él la semilla de protesta. Para esto, el narrador expone explícitamente el cinismo y la insolencia gubernamental. El narrador revela que el presidente está al tanto de los problemas que aquejan al país y a la población, pero que opta por la salida más fácil: la indiferencia:

-[P]uesto que usted mismo [señor presidente], en pláticas privadas, acepta que las condiciones de vida son miserables y que (como remedio más leve) un reparto de utilidades entre el Estado y los feudatarios, una merma de la burocracia inútil, el desprecio por la vida sensual y por las maquinaciones de los políticos criollos bastaría para hacerle justicia al pueblo-; existiendo, decimos, grandes móviles sociales, sin embargo, cada vez que ocurren estos hechos, se exhiben otras causas como verdaderas y profundas. O sea que, indudablemente, en nuestro país los móviles sociales y económicos yacen en segundo plano, y usted, señor, queda justificado al no darles importancia de acuerdo con nuestra secular historia patria. (89)

El redactor del informe reduce, de manera conveniente para él, el motivo de la manifestación a una mera coincidencia y un mal entendido por parte de los manifestantes, para concluir sarcásticamente que

"[e]l juicio de que al pueblo peruano no le incumbe penetrar cuáles sean los pretextos, sino el lanzarlos contra usted, lo calificamos de pueril" (105-106). El lector, sin embargo, intuye que la violencia se encauza directamente hacia el jefe máximo. Zavaleta retrata así el descontento social que su generación expone reiteradamente.

Tras la aparente comicidad del discurso informativo yace la seria verdad de la realidad peruana: la oligarquía controla la sociedad y vilifica al pueblo: "aquí el pueblo no se propone nada y, por consiguiente, usted no debe...martirizarse; y viva en paz, al igual que nosotros sus consejeros, desde hace tantísimos años..." (106-107). El retrato de la sociedad peruana, según Zavaleta, está de acuerdo con el de Salazar Bondy en Lima la horrible pues "[l]os usufructuarios del sistema que satura el presente de pretérito y anula el futuro revertiéndolo suponen que mientras perdure la falacia habrá orden"²⁷⁵.

El irracionalismo de la ciudad horrible se agudiza en "Una nueva era". El relato, dedicado a Pepe Matos Mar, antropólogo peruano que estudia el crecimiento demográfico de mediados de siglo XX, pone de manifiesto

²⁷⁵ Sebastián Salazar Bondy, "La ciudad devota y voluptuosa," Lima la horrible 74.

el caos de la ciudad que ha crecido desmesuradamente. El cuento, relatado en discurso indirecto, alterna con los monólogos interiores narrados de Jaime, el protagonista. Jaime, indio educado, con un doctorado en Ciencias Económicas, que ha viajado por los Estados Unidos y vivido en Europa por espacio de diez años, regresa a Lima donde se encuentra con una ciudad muy cambiada. No sólo han aumentado los habitantes sino que Lima ha degenerado, ha perdido el frescor y la limpieza de hace diez años:

Estaba subiendo a pie por la plaza San Martín, rumbo al centro, maletín en mano. No sólo veía con asombro que en diez años de ausencia la población había aumentado al extremo de rebasar las aceras (avanzaba rozando muchos hombros o aun dejaba los faldones del saco aprisionado en la marcha), sino que la congestión del tránsito no permitía a casi nadie descender a la calzada, devolviendo al gentío a esas mismas viejas y desconchadas aceras, en una doble dirección que ya lo hacía girar. Entre tantos cuerpos aindiados y sudorosos, la mañana había perdido su frescor, olía mal, inclusive a orines, e increíblemente a cada tramo había un charco pequeño y podrido. (37)

El trasfondo autobiográfico del relato se transparenta; recuérdese que Zavaleta visitó los Estados Unidos cuando hizo su tesis sobre Faulkner y que ahora trabaja en Londres como agregado cultural en la Embajada Peruana. Además, el comentario autobiográfico

interrumpe el discurso a modo del pensamiento de Debernardi quien reflexiona sobre los libros de Proaño:

[L]e había gustado el primero, donde el campo y la ciudad se mezclaban en aguafuertes violentos, que pintaban un paisaje espiritual, entre primitivo y occidentalizado, unas laceras de la pobreza añadidas a la corrupción y la frivolidad. Y ahora, revisando el último título, veía con agrado que esos aguafuertes lacerantes se habían encarnado en cuentos muy breves, de dos o tres páginas, con la prosa limpia y emotiva que alcanzaba remates de sorprendente simbología. (49)

El lector percibe al narrador-protagonista, cuyo ojo observa y documenta los cambios de la ciudad, casi como un etnógrafo urbano, como lo haría Matos Mar. Es más, la percepción de Jaime que ha vivido en Lima, ha estado ausente y regresa, lo ayuda a ver "muy bien las diferencias con el pasado" (37). Jaime resulta ser, tal vez inconscientemente, tal vez no -recuérdese a quién se dedica el relato- un etnógrafo cuya metodología deriva del

"traditional method of participant observation. The high quality of the ethnography is a result not only of the sound method employed but also of the ethnographer's personal warmth and honest interest."²⁷⁶

²⁷⁶ Edward H. Sapir, prólogo, A House of my Own: Social Organization in the Squatter Settlements of Lima, Peru, Susan Lobo (Tucson, Arizona: U of Arizona P, 1986) xiv.

Nótese que Jaime se detiene a cada momento para observar y registrar los cambios:

[T]ambién descubría novedades (una vieja tienda subdividida en dos o tres más pequeñas; un merendero improvisado; unas carrerillas ofreciendo fruta o baratijas, y siempre en torno, ovillos de gente), debía frenar su marcha y observar los cambios. (37)

Lima se ha modernizado y con ella sus habitantes. Los trajes de pantalón y chaqueta y los zapatos de vestir, prendas incómodas para el calor costeño, han desaparecido y han sido reemplazadas por nuevos atuendos:

De nuevo le intrigó el aspecto de esos hombres cubiertos con lo estrictamente necesario; inclusive algunos habían adoptado los buzos de deporte como trajes de calle. En vez de zapatos veía innumerables zapatillas. Era noviembre, faltaba aún para el verano, pero sólo usaban camisas abiertas, guayaberas y jeans veraniegos. De cada cien sólo uno parecía estar debidamente vestido. (42)

Así como el atuendo de los limeños es caótico, así es la ciudad entera: "las aceras repletas de vendedores y transeúntes eran un laberinto permanente que debía sortearse" (42). En este dédalo humano, sobresale la pobreza: "Luego [Jaime] se quedó absorto, mirando vender cigarrillos de uno en uno: el vendedor inclusive se los encendía al cliente, para que no gastara en fósforos" (42). La pobreza se manifiesta en la presencia

de los vendedores ambulantes, que no pueden pagar las rentas de un local, en las viandas que venden los mismos, en la suciedad que cubre todo. Además de la pobreza, el caos continúa como una constante y con él, la absurda e incomprensible conducta de los limeños:

[S]e sumaba la nueva población de carretillas y vendedores ambulantes que agresivamente le ofrecían objetos absurdos, un estante de libros que el comprador no podría llevarse en la mano, o una guayabera que debería forzosamente probarse en el cuerpo. Cuando llegó al antiguo jirón Cusco, ahora en trance de volverse una ancha avenida, con árboles y bancas, no sólo vio más vendedores (vendían mitades de huevos duros, le hubiera gustado llevar la cámara para inmortalizar aquello), sino fue como si sorprendiera, despanzurrado, el feo vientre de la calle, sucia y polvorienta, sin engendrar aún la nueva avenida, y por ello se mezclaban ahí muñones de viejos y endeble edificios de quinchá, con enormes esqueletos de cemento. (43)

Los habitantes de esta Lima degradada se ven obligados a explotar su ingenio para ganarse el pan de cada día: "[l]os vendedores recorrían paso a paso esas colas, alquilando viejos ejemplares de 'Play Boy' o 'Penthouse', para que los hombres vieran las fotografías sólo hasta entrar en los colectivos" (54).

Si bien el narrador-etnógrafo describe los cambios de la urbe, el funcionamiento socio-cultural interno del banco, al cual se dirige, no pasa inadvertido. Debernardi, el contador del banco, con quien Proaño

tiene cita, en unas cuantas palabras destaca las taras más comunes dentro del sistema burocrático bancario: a) "pensó en los tontos con que iba a lidiar, los Subgerentes y Gerentes Generales, buena parte de ellos venidos del exterior" (40), revelándose así que los puestos de alto rango aún se reservan para los extranjeros; b) "como si no le bastara desasnar a los tontos peruanos de buenos apellidos, esa otra plaga en la institución" (40). Debernardi muestra que el "buen" apellido todavía puede lograr lo que la inteligencia indígena no "puede": una buena plaza en la banca.

A la vez, Jaime Proaño observa que la política tradicional del culto a la "apariencia decente" sigue en pie, aunque ahora los despreciados se sublevan. Proaño hace cola para abrir una cuenta de banco, cuando el empleado

le preguntó a Proaño qué quería, por encima de un hombrecillo sucio, en camisa y despeinado, a quien él [Jaime], una vez recobrado su antiguo hábito limeño, desdeñoso de los que no parecían "decentes", había descartado también. Pero, oh no, el hombrecillo exigió respetar el orden estricto de llegada, nadie pasaría delante de él, y Proaño dudó si alegrarse o no por esa nueva y ahora positiva muestra de cambio en la ciudad. (40-41)

Jaime Proaño pone el dedo en la llaga de la "generación de Palermo" cuando ejemplifica el problema de la distribución de libros. Como los "Palermistas",

quienes solían vender sus obras de puerta en puerta o intentaban venderlos ellos mismos a instituciones y librerías, puesto que el Perú carecía de un sistema apropiado para la distribución literaria, Jaime

había traído algunos cuentos de ejemplares de sus nuevos títulos, aparecidos en México y Madrid, que distribuiría personalmente en librerías e instituciones, tal como había hecho en sus años mozos. ¿Por qué no? Jamás se llenaría de humos como algunos intelectuales del país, cuyos libros no se vendían en años por falta de una buena distribución.
(41)

El discurso narrativo dilucida la triste odisea del intelectual peruano. El escritor, como si fuera poca su labor creativa, tenía que convertirse en vendedor ambulante y en relacionista público para vender sus libros.

Jaime, en su recorrido por la ciudad, se encuentra con Ana, una antigua novia. La vida de casada de Ana no va por buen camino porque

[e]n vez de ti [Jaime], elegí a un limeño bonito y haragán, de esos de buena familia, pero que se asustó como una gallina cuando se trató de sacar a flote a una familia con tres niños...una noche me dijo que se había casado muy joven, que primero debió haber corrido más el mundo. (46-47)

La relación infeliz ha causado verdaderos estragos en el aspecto físico de Ana. Si bien antes ella era muy pulcra en el vestir, ahora, como el resto de los lime-

ños, su atuendo es descuidado: "el peinado muy informal, el cinturón sin hacer juego con el traje, las botas innecesarias con el vestido de verano" (45). Además, se nota su nerviosidad:

[b]ebió de golpe el resto del vaso, encendió bruscamente el cigarrillo,... y llamó al mozo en voz alta (ella, no él), ordenando otra rueda de tragos y saladitos. Y todavía preguntó, burlona: -¿Quieres emborracharme, eh? (47)

Ana se atropella para hablar y lo hace casi sin pensar. Hablando de sus hijos le muestra una foto a Jaime y en seguida explica: "-El mayor es Claudio. Miralo, se parece mucho a ti" (47). Y luego confiesa a Jaime,

[t]e juro por mi madre que ignoro si es hijo tuyo o de mi ex. Ponte a pensar en la fecha en que peleamos y en la del matrimonio, y verás que tengo razón. Pero para mí no fue ningún problema, porque yo te había amado con todo mi corazón y de pronto me sentí loca por él. O sea que por ambos lados debía estar feliz con Claudio. (48)

El discurso narrativo informa, además, sobre uno de los problemas que más afecta la economía nacional: el mercado negro y la llamada "economía informal"²⁷⁷:

²⁷⁷ "The 'informal economy' is usually thought of as a problem: clandestine, unregistered, illegal companies and industries that pay no taxes, that compete unfairly with companies and industries that obey the law and pay their taxes promptly. Black-marketeers are brigands who deprive the state of funds it might use to remedy social problems and strengthen the very structure of society." Mario Vargas Llosa, prólogo, The Other Path, Hernando de Soto (New York:

-Calculadoras, ataris, video cassettes, trenes eléctricos, todo tiene ese vendedor - explicó Debernardi ante el asombro de Jaime-. No ahí en la calle, claro. Pero usted le hace el pedido y al día siguiente se lo trae.
 -Por algo Jorge [Debernardi] lo financia dijo el pálido amigo del contador.
 -¿Usted? -lo apuntó Jaime con el dedo-. Socio capitalista ¿eh?
 -Sí, es un negocio como cualquiera. Dos personas le damos el dinero y con él gana más o menos igual que en el Banco. Hemos estado sacando juguetes de la aduana desde junio. El depósito está repleto. (65)

Resulta irónico, pero no extraño, que hasta los empleados del banco participen en este tipo de operación clandestina pues, como indica Hernando de Soto,

[a] complete subversion of means and ends has turned the life of Peruvian society upside down, to the point that there are acts which, although officially criminal, are no longer condemned by the collective consciousness. Smuggling is a case in point. Everyone, from the aristocratic lady to the humblest man, acquires smuggled goods. No one has any scruples about it; on the contrary, it is viewed as a kind of challenge to individual ingenuity or as revenge against the state.²⁷⁸

El lector percibe el "acriollamiento"²⁷⁹ de Jaime

Harper Row Publishers, 1989) xiv.

²⁷⁸ Hernando de Soto, The Other Path 5-6.

²⁷⁹ Usamos el término "acriollarse" según se entiende en el Perú: "as sly and cunning, a schemer and intriguer, and, at the bottom end of the scale, as a coward." François Bourricaud, Power and Society in Contemporary Peru 82.

cuando éste decide empezar un negocio ilícito pero lucrativo, como el de Debernardi: "-No crees, Ana, que deberíamos planear un negocio tan bueno como el de Debernardi, o quizá asociarnos con él?" (67).

En este desorden urbano lo que más asombra a Jaime es la llegada de miles de indios a la capital que antes los rechazaba²⁸⁰. Proaño, como provinciano e indio, siente que por fin se ha hecho justicia a estos seres antes ignorados. Jaime siente cariño por los indios y si bien le molesta el gentío y la suciedad, no es capaz de culpar a sus compatriotas indios por ello:

Por un momento quiso ahondar sus reflexiones sobre la pobreza del país, pero en su cabeza halló la sombra de siempre, protegiendo a los suyos (sí, él pudo haber sido como ellos) de una crítica acerba. (42)

Y más tarde, "todos los vendedores aindiados le recordaban a Tarma y Acobamba, casi estaba en un mercado serrano" (45). Pero aún entonces,

Jaime no dijo una palabra contra la marea de

²⁸⁰ Nótese que "the total population grew more than two-and-a-half times between 1940 and 1981, from 7 million to almost 18 million. The increase was substantially greater in Lima. The population of the capital city multiplied by 7.6 times during this period." Hernando de Soto, The Other Path 8.

ambulantes, invasora de la ciudad: eran tan serranos como él y sólo estaban quitándole el maquillaje a una Lima que durante años había pretendido no verlos. (53)

Hacia el final del relato el narrador, a través de los ojos de Jaime, nos muestra en marcha el proceso de migración, que ha transformado la ciudad:

Jaime descubrió a una pareja de indios quizá auténticos, subiendo a la plaza como ellos. El con ojotas, pantalón de bayeta, poncho y sombrero, y ella con Illiclla de colorines a la espalda, largas polleras, trenzas muy negras, y asimismo el sombrero, como los indios de verdad que había visto [Jaime] en su niñez. Jamás antes, que él supiera, habían osado llegar hasta aquella plaza, santuario del poder. (68)

Jaime sólo puede alegrarse al ver a estos indios como lo que él pudo ser y entonces "[e]l sentimiento fue ya más claro, como si gozara de una venganza contra Lima, que hubiera aguardado desde niño, y que ahora sólo se daba como un acto de justicia" (64).

El relato resume y armoniza así lo rural con lo urbano; Zavaleta intenta quebrar el prolongado divorcio entre provincianos y capitalinos. A pesar de sus deseos, el narrador no se ciega ante las contundentes realidades que afectan al país, es por esto que presenta la entrada de los indios a la plaza como "una venganza", pero a la vez como "un acto de justicia",

merecido y debidamente cumplido.

"Mister X" y "Una nueva era" revelan la transformación galopante de Lima y sus habitantes. Pero lo que es más importante, "Una nueva era" patentiza que la Lima que se va²⁸¹, como la llamó José Gálvez, en efecto, se está yendo para abrir, por primera vez, sus puertas al nativo peruano.

7) El desengaño de aquellos que han migrado a Lima

Ya hemos observado que el fenómeno de la migración hacia Lima es de suma importancia para los escritores de "Palermo". Ellos, como Julio Ortega, saben que "los movimientos migratorios han rediseñado el mapa social del país, y la extraordinaria energía de su viaje acontece como una fundación nacional"²⁸². Sin embargo, el cambio no resulta siempre positivo, como Ortega opina: "Es imposible dejar de percibir en nuestras calles la inminencia de una fiesta"²⁸³. Zavaleta expone las brechas socio-culturales y los desengaños que sufren

²⁸¹ José Gálvez, Una Lima que se va (Lima: Editorial Universitaria, 1965).

²⁸² Julio Ortega, La cultura peruana 60.

²⁸³ Julio Ortega, La cultura peruana 61.

aquellos seres que han migrado a la capital. "El provinciano"²⁸⁴ y "Santiago el mayor"²⁸⁵ son ejemplos de estos fenómenos.

"El provinciano" es un relato brevisimo de apenas dos párrafos, narrado en discurso indirecto por un narrador omnisciente. El protagonista, provinciano, desea descubrir el secreto escondido en los paquetes que a diario sacan los capitalinos a la calle. El hombre acaba de llegar a la ciudad y desconoce las costumbres. El elige "el paquete más pulcro y mejor hecho" (118) y lo lleva a su casa.

La humillación y el desengaño del hombre son obvios cuando él abre el paquete y "debajo del pulcro envoltorio halló la basura más pestilente y nauseabunda que un hombre podía imaginar" (118). La alegoría de "El provinciano" funciona a dos niveles. El nivel más visible expone el insulto y la degradación como dos vejaciones más al provinciano. El nivel abstracto evidencia la oposición campo/ciudad y la supremacía de ésta.

²⁸⁴ Carlos Eduardo Zavaleta, "El provinciano," La mirada que aumenta el mundo, Un herido de guerra 118. De ahora en adelante las citas se harán por esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

²⁸⁵ Carlos Eduardo Zavaleta, "Santiago el mayor," Unas cuantas ilusiones 63-70. Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

Pero, además, el nivel abstracto alegoriza la hipocresía y la corrupción de la ciudad y de sus habitantes. Como los envoltorios, la ciudad es toda luces y fascina a los recién llegados; pero como el paquete, la urbe alberga corrupción y miseria.

Asimismo, Lima ofende y desilusiona a los provincianos que migran con miras a un futuro mejor. La ciudad los relega -como si fueran paquetes de basura- a las barriadas marginales -las calles-, les ofrece empleos serviles y no los acepta como iguales de manera que ellos se convierten en una masa humana que los capitalinos desdeñan.

El desprecio hacia el provinciano surge, además, a raíz del miedo. Los limeños desconfían de los provincianos y más todavía si éstos pertenecen a las clases desposeídas. En "Santiago el mayor", Augusto, narrador-testigo, traza su dilema y el de su hermano Santiago. Ambos jóvenes provincianos creen que Lima es la meca del éxito: "'Aquí está el progreso, hermano Augusto. Con una carrera te reirás del mundo, nadie te verá mal ni despreciará por la calle, como hacen siempre los ricos con los pobres y honrados'" (66).

No obstante, Santiago sabe que existen diferencias entre pobres y ricos, capitalinos y provincianos pues "'[e]l gobierno hace lo que quiere, asciende a tontos y los llena de galones, olvidando a jóvenes competentes

de modestos apellidos. Dice que somos peligrosos'" (65). Ese "peligro" es un miedo exagerado que linda con lo paranoico.

El discurso narrativo presenta a Santiago y a sus amigos hablando "mal del ex-Presidente Leguía, que al parecer volvería a asumir el gobierno cuando Pardo se fatigara" (67). La crítica al ex-presidente se torna decisiva cuando éste retorna al poder. Santiago es arrestado y literalmente desaparece; un año más tarde la familia se entera que ha muerto fusilado. El discurso del narrador-testigo, que es un sometido pacifista total, revela de manera implícita el enjuiciamiento de la tiranía y la importancia del pasado para moldear la lucha socio-política. A diferencia de los jóvenes reynosianos, para Augusto la violencia sólo conduce a más violencia, de aquí que años después cuando

vimos enterrar al déspota, vimos también lo que teníamos a cambio de Santiago: un féretro, un vasto saqueo, un incendio, el caos de una ciudad que aclamaba a otro Presidente, que quizá sería peor que el muerto; y me pregunté si entonces nos habría nacido un nuevo destino, el de juzgar y castigar a los poderosos sin mancharnos nosotros. (70-71)

El relato expone de manera sutil el fracaso de la violencia y la injusticia institucionalizada. Pero además, el cuento revela el desengaño de Augusto quien,

al inicio del relato, alberga ilusiones de un futuro mejor en Lima, pero que hacia el final ha comprendido lo errado que estaba -"(no, no acabé el curso de Valencia, tampoco la secundaria, ni pasé a San Marcos)" (70)-, y lo cruel que puede ser la vida en Lima para los provincianos con ansias de superación socio-económica y cultural. El mensaje de Zavaleta parece ser que la sociedad limeña continúa siendo una isla que rechaza al forastero aunque éste sea un nativo peruano. La impotencia económica del nativo potencia aún más el repudio socio-cultural. Julio Ortega señala, a propósito, que

[s]omos todavía un país profundamente definido por la zozobra de la marginación y las subculturas, por el debate de las pautas superpuestas, cuya interacción no es todavía la metamorfosis capaz de potenciar en una cultura nueva todas las alternativas de la experiencia peruana.²⁸⁶

La narrativa corta de Zavaleta muestra así la falsedad, lo complejo, lo engañoso y lo paradójico que es este mundo moderno urbano, que pretende todavía regirse por valores antiguos y "tradicionales", de los que, en realidad, se burla y a los que bastardea. Zavaleta intenta la desmitificación de una sociedad con

²⁸⁶ Julio Ortega, La cultura peruana 29.

apariencias de sana cuando, en realidad, es todo lo contrario. Lima es todavía, en el sentido más lato de la palabra, Lima, la horrible.

Novelas

La realidad socio-cultural y económica, así como las técnicas narrativas características de la narrativa corta de Zavaleta, se extienden y se desarrollan con mayor amplitud y detalle en su novelística. Es necesario notar que nuestro análisis se ciñe estrictamente a sus novelas urbanas.

El cínico²⁸⁷ (1948), la primera novela de Zavaleta, se publicó por primera y única vez en la edición de Juegos florales de 1947 de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Zavaleta estudiaba entonces medicina, pero a partir de esta novela decidió abandonar las ciencias para dedicarse a las letras. El cínico ganó el segundo premio en los Juegos Florales, y su autor se presentó con el seudónimo de "Edgardo

²⁸⁷ Carlos Eduardo Zavaleta, El cínico, Juegos Florales de 1947 (Lima: Universidad Nacional de San Marcos, publicaciones del Instituto de Periodismo, 1948). Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

Najá". Por razones desconocidas la crítica literaria ha preferido ignorar esta novela. Nuestro propósito es, entonces, desenterrar esta ambiciosa obra que definitivamente merece un estudio detallado.

La novela narrada en primera persona por Edgardo, el narrador-protagonista, alterna diálogos de los personajes con narraciones de Edgardo. Estas, frecuentemente, son el producto de reflexiones psicológicas del protagonista y, a veces, el discurso enfrenta al lector con lo que parece ser el fluir de la conciencia del narrador-protagonista:

Sus labios estaban grasosos por la pintura. Pero así también, sebosos, quedaban los cadáveres fuera de la tinaja de formol y después de secados con trapos sucios. Sebosos, amarillentos, huidizos al guante de jebe. La grasa de los muertos quedaba flotando en trozos sobre el formol y a mí me gustaba tomarlos entre los dedos y aplastarlos hasta convertirlos en una pasta. Ahora la pasta se había subido a los labios. (178)

Pero, además, el narrador-protagonista obliga al receptor a participar activamente en la novela pues las tiradas dialogadas carecen de fórmulas introductorias, como ocurre en el largo episodio del diálogo entre Edgardo y Javier en el taxi. El lector tiene entonces que rearmar la compleja red de discursos dialogados para concluir a quiénes pertenecen las sentencias.

También es interesante observar que los diálogos

no siempre "dialogan", es decir, que silencian por completo al interlocutor para convertirse en monólogos. Además, Zavaleta ensaya juegos tipográficos para conferir oralidad a los diálogos escritos. Estos los encontramos a lo largo de nuestro análisis. El cínico es una novela psicológica que ahonda en la problemática íntima del narrador-protagonista para mostrarlo como un ente alienado que forja su propia aniquilación.

La obra, según ha declarado Zavaleta, es el fruto de muchas lecturas y de su afán por experimentar en el terreno de la literatura de vanguardia. Es posible reconocer en ella la influencia marcada de Huxley; Zavaleta ensaya una obra en la que hay mucha conversación monologada y un fuerte torrente de ideas sobre la coexistencia social humana.

La fábula de la novela no es complicada: muere el padrino de Edgardo, el narrador-protagonista y, aunque la muerte del anciano no afecte al muchacho, lo que sí lo perturba es la seguridad, desfachatez y vitalidad del agente funerario que se ocupa del difunto. A esta muerte le siguen otras y en todos los velatorios Edgardo encuentra al mismo y fastidioso agente. En una reunión Edgardo confiesa -ante la incredulidad de sus amigos- ser un asesino. El joven detalla con minucia cómo llevó a cabo el crimen del agente funerario y todo

coincide con la información periodística. Pero todo no ha sido sino una broma de mal gusto.

La estructura de la novela complica la fábula pues el lector no se enterará del "crimen" (inexistente) sino hasta el final. El narrador se encuentra, ve o escucha al agente funerario en cuatro ocasiones: la primera, en casa del padrino difunto:

El que parecía el jefe fue el mismo que, maleta en mano, me empujó y llegó primero. A pesar de su gordura se movía ágil entornillando piezas, repartiendo martillos y clavos, fabricando aisladores y aserrando los palos delgados. Midió el cadáver, calculó distancias, hurgóse a cada segundo los bolsillos y encendió cigarrillos denostando al que errase o palmoteando, en donde fuese, a quien procediera con él. (126)

Luego lo vuelve a ver en el velatorio de Elena, joven universitaria, cuando recibe un empujón y al dar vuelta para disculparse lo ve: "¡era él, EL, el gordo grosero de la agencia funeraria!" (134). Más tarde, en un burdel ocurre un asesinato. Edgardo está allí y escucha la voz del gordo molesto: "-¿Qué - me - jor - quieren - por - dos - cien - tos - soles? ¡Conténtense - con - esto!" (137). Por último, Edgardo lo ve, cerca de la plaza San Martín, conduciendo una carroza de lujo: "Había, pues, que creer en el destino. Existían en Lima centenares de agencias funerarias pero, donde

fuese, allí me daría con él. '¡Otra vez tú! ¡Cuándo me dejarás en paz!'" (140). El agente funerario se convierte así en una sombra que acosa a Edgardo hasta desquiciarlo: "El, un vulgar enterrador, se había adueñado de mi vida." (141).

Edgardo admira hasta odiar el vigor del gordo funerario. Lo admira porque el gordo es su antípoda. Si el muchacho es cínico, el gordo es franco hasta el insulto:

Reía a sus anchas ante el dolor de extraños burlándose de vidas estúpidas o útiles sobre los magros cadáveres silenciosos. (...) No daba cabida al remordimiento; jamás soñaba con algo que lo llevase a reflexionar sobre la vida o la muerte, la inmortalidad o la reencarnación, a pesar de ser nubes afines a su clase de trabajo. ¿Quién era capaz de hacer otro tanto, y todavía sentirse feliz, tan feliz como él se sentía? No, nadie. A los muertos se les insulta, se les desnuda a voluntad, llaman a risa sus posturas de inercia, y ni nos responden ni nos hieren, como no siente y no llora una piedra al puntapié del más imbécil de los hombres. (...) Pero aquí, en el reino de cadáveres, uno solo ríe, uno solo insulta, uno solo entierra y empuja a la desaparición a cualquier genio. ¡Omnipotentes eran los enterradores! (127)

Edgardo no puede ser franco como el enterrador. Si la muerte del padrino y la pena de la abuela le parecen inconsecuentes y le provocan risa, él no deja que ella lo note: "para no reír salí al salón" (111). Edgardo desea romper las costumbres "normales"; sin embargo, no

puede, él es prisionero de las leyes sociales establecidas:

-¿Por qué todos creen que existen deberes para con la familia?
 -¿Qué has dicho?
 -Lo de siempre. Que estoy cansado, me sobra lectura atrasaja y ... ¡está bien! ¡está bien! Iré. (108)

Edgardo no puede reírse abiertamente de los cadáveres pero sí los desprecia. Sus descripciones del padrino nos muestran su irreverencia ante la figura moribunda. Edgardo percibe al anciano como un ser grotesco y hasta repulsivo. El muchacho se desliga del consuetudinario dolor tierno del ahijado al describir el muerto:

La muerte esperó hasta dejarlo yerto, frío, con la tremenda boca abierta en un signo de malcriadez y el pecho quieto como el de la estatua sobre el velador. Con las piernas separadas y tías, y con un dedo del pie, medio sucio, apareciendo por entre las ropas. Lo miré: cortos, indóciles, blancos, negros eran los hilos. Amplia y huesuda la frente. Difícil verse en las pupilas. A los costados, dos filudos picachos con un delgado y seboso gorro amarillo. (111)

Nótese que la boca es el motivo principal de la degradación, de acuerdo con lo que señala Mikhail Bakhtin en "The Grotesque Image of the Body":

the most important of all human features for

the grotesque is the mouth. It dominates all else. The grotesque face is actually reduced to the gaping mouth; the other features are only a frame increasing this wide-open bodily abyss.²⁸⁸

Los miembros del cuerpo, esas piernas separadas y esos pies, curiosamente sucios, enmarcan la boca abierta, malcriada. Nótese que la figura grotesca presta "[s]pecial attention ... to the shoots and branches, to all that prolongs the body and links it to other bodies or to the world outside"²⁸⁹. El gorro amarillo y seboso completa la figura grotesca del anciano difunto. El discurso narrativo de Edgardo es un claro indicio de su insolencia de joven rebelde.

El cinismo de Edgardo se hace descarado cuando, durante el velatorio, él y su frívola prima Diana arrancan a bailar a escondidas como si estuviesen en una fiesta. El baile se torna en un irresistible juego erótico que degrada a la pareja:

Todo tenía boca, hasta la pasión. Pierna entre dos piernas, cuerpo entre dos senos, dedos sobre dos colinas forradas de terciopelo...Sentí una terrible presión en el estómago y quise reír de esa extraña ironía: los labios se habían vuelto contra los dien-

²⁸⁸ Mikhail Bakhtin, "The Grotesque Image of the Body," Rabelais and his World 317.

²⁸⁹ Mikhail Bakhtin, "The Grotesque Image of the Body" 316.

tes, la carne contra el hueso, y empujaban cubiertos de grasa, empujaban mucho hasta casi hacer gritar. (118)

Hay una degradación del contacto físico mediante la exageración. Nótese que todo tenía "boca" y que el narrador privilegia precisamente las partes corporales que envilecen al ser humano: piernas, estómago, dientes, hueso y grasa. La figura grotesca llevada al extremo, como en el caso de la cita anterior,

never presents an individual body; the image consists of orifices and convexities that present another, newly conceived body. It is a point of transition in a life eternally renewed, the inexhaustible vessel of death and conception.²⁹⁰

Este "newly conceived body" produce la presión estomacal que Edgardo siente. El discurso, a la vez que degrada, crea. Sin embargo, Edgardo no "pare" ese cuerpo recién concebido: el grito no sale. Es más, la ironía anula el ciclo vital de la figura grotesca puesto que, como señala Bakhtin, "there is no moral incentive for irony. This is merely a boutade"²⁹¹.

El baile se convierte así en una escena de inso-

²⁹⁰ Mikhail Bakhtin, "The Grotesque Image of the Body" 318.

²⁹¹ Mikhail Bakhtin, "The Grotesque Image of the Body" 306.

lencia absurda. A medida que avanza la narración, Edgardo y Diana continúan alimentando esa conducta que pasmaría a sus familiares: los jóvenes hacen el amor en la cama de la abuela viuda. Edgardo, en su afán por trascender la realidad "racional", la vulgar que aborrece, se embarca en un juego con el fin de convertir el acto sexual en una revelación sugestiva, en algo fuera de lo normal. Aunque la cita es larga, es necesario leerla en su totalidad para comprender el sentido de la misma:

No escapé del túnel estrecho que como molde caluroso venía a cubrirme. Las paredes tenían manos y cada dos hicieron un círculo y se cerraron sobre mí, estrangulándome por todas partes. Corta, corta fue la travesía. ¿Cómo dijo el profesor ese que nació el fuego? Un hombre primitivo tomó dos piedras y empezó a frotarlas. Tloc, tloc. Otro halló dos ramas y ya daba una contra otra. Zas. Zas. ¿Hasta cuándo no aparece la chispa? Zas, tloc. Zas, tloc. Zas, tloc. El cielo se encapota y manda un rayo. Oh, qué fácil viene el fuego de allí. Pero somos hombres y hay que sufrir para conseguir la llama. Zas, tloc. Zas, tloc. ¿Hasta cuándo? Ya cayeron los párpados, el mundo no se oye y ya la boca se ha entreabierto y descansa sobre hilos negros. Ya se va a morir. Zas, tloc. Zas, tloc. El martillo golpea más: pum, pum, pum. Lo único hermoso es el anillo de carne en el cuello, porque al hombre ya no le importa otro hombre ya. No tengo aire, pero me aplasto más y me desinflató en suspiros. Pecho, vientre, piernas, nariz, todo se ha convertido en una tabla. Soy hombre pero estoy contra el hombre. ¿Hasta cuándo no aparece la chispa? Pum. Pum. Pum. Cuando no suena, camina el eco. El túnel se estrecha, se estrangula, me quema con su ardor. Zastloc. Zastloc. Zastloc. El collar

es ahora de carne recién cocida. ¿Hasta cuando? Ya, al fin, ya viene... Aleteo de notas quedas, ceguera, sordera, mutismo. Se quebró el mundo y yo salté despedido. El hombre primitivo ya tiene su chispa y la agita como tea de triunfo. Ya no se frotan las piedras ni las ramas. Las lavas derrotaron a la muerte, saliendo violentas y luego calmosas, pedido a pedido. Ahora...de nuevo tengo frío. Otra vez tendré que doblarme en cuatro y meter las manos entre los muslos. -No te levantes. Durmamos, Diana. (121-122)

La escena se nos presenta, pues, como un ataque rotundo al raciocinio cartesiano. Sin embargo, el pasaje se deja comprender. El lector se ve obligado a participar directamente en la reconstrucción de los hechos, estableciendo una correlación, a manera de contrapunto (recuérdese la influencia de Huxley) entre el hombre primitivo que intenta crear el fuego a fuerza de golpear las piedras y los movimientos humanos de la cópula²⁹². A su vez, el receptor comprende que la

²⁹² La asociación piedra/fertilidad no es tan extraña como pueda, a simple vista, parecer. Si recordamos el mito griego de Deucalión veremos la clara significación de las piedras como agentes fertilizantes: "Cuando Zeus resolvió aniquilar a la degenerada humanidad con un diluvio, Deucalión -por consejo de su padre- construyó un arca de madera en la que se salvó -con su esposa Pirra- de la general destrucción. La nave arribó al monte Parnaso. Consultado el oráculo de Temis sobre el modo de volver a repoblar la humanidad, ordenó que arrojasen tras de sí los huesos de su madre. Entendiendo que se trataba de la tierra, arrojaron piedras; de las que Pirra lanzó, salieron mujeres; hombres de las que arrojó Deucalión." José Pérez-Rioja, Diccionario de símbolos y mitos (Madrid: Editorial Tecnos, 1971) 162.

chispa de fuego simboliza la eyaculación del joven. El túnel que se estrangula y quema, son pues las paredes vaginales de Diana, y ese "aleteo de notas quedas" sólo puede ser el climax sexual. Si bien El cínico (1948) antecede a Rayuela (1963) de Cortázar por un lapso de 15 años, encontramos en el pasaje un sabor cortazariano. Recuérdese la conversación, en gliglico, entre Oliveira y la Maga sobre las experiencias sexuales de ella con Ossip.

El cínico (1948), además, es contemporáneo de El túnel (1948) de Ernesto Sábato. Las fechas de publicación indican que Zavaleta y Sábato estaban escribiendo simultáneamente. Sería absurdo entonces, declarar que el uno haya influido en el otro o viveversa. Sin embargo, encontramos denominadores comunes que explican la similitud entre lo que siente Edgardo en su sueño y lo que siente Pablo Castel en su segundo sueño. Primero sobresale la formación intelectual científica de ambos escritores -Zavaleta estudiaba medicina entonces y Sábato acababa de abandonar su carrera de física-. La segunda fuente en común son los escritos sobre sicología de Sigmund Freud²⁹³. Nótese que el

²⁹³ Especialmente los tratados de Sigmund Freud, The Interpretation of Dreams (1900), The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud 24 vols. (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953) vol.5. Además, nos parece importante el tratado Civilization and its Discontents (New York: W.W. Norton and Company, 1961),

"elemento onírico es un sazonzador indispensable de toda novela psicológica. Se lo usa para explicar un vericuerdo más de la personalidad del protagonista, para entregar la dimensión inconsciente de sus procesos mentales"²⁹⁴. Pasemos ahora al sueño de Edgardo cuyas imágenes oníricas recrean las ansias del joven por romper las ataduras de la conducta tradicional:

Yo no tenía manos, ni pies, ni labios. Eran patas y las tiré atrás. Tenía alas y ellas se sacudían en el aire. Pico en vez de boca. Yo era un pájaro volando hasta llegar al borde del vaso. Y de pronto, todo un rascacielo de fondo grosella. Las gentes me miraban y llamaban desde sus ventanas, pero yo padecía un desengaño. "Toma. Toma". Golpeé con los puños pero detrás del vidrio, un hombre me hacía muecas: "¡Aquí todo se está quemando! ¿Quieres entrar?" Me sobresalté. ¿Por qué todo acaba, hasta el sueño? (139)²⁹⁵

en el que Freud alega que "[w]e are threatened with suffering from three directions....from the external world, which may rage against us with overwhelming and merciless forces of destruction; and finally from our relations to other men. The suffering which comes from this last source is perhaps more painful to us than any other. We tend to regard it as a kind of gratuitous addition, although it cannot be any less fatefully inevitable than the suffering which comes from elsewhere" (24).

²⁹⁴ Angela B. Dallepiane, Sábato: un análisis de su narrativa (Buenos Aires: Editorial Nova, 1970) 74.

²⁹⁵ Veámos ahora el sueño de Pablo Castel: "Desperté tratando de gritar y me encontré de pie en medio del taller. Había soñado esto: teníamos que ir, varias personas, a la casa de un señor que nos había citado. Llegué a la casa, que desde afuera parecía como cualquier otra, y entré. Al entrar tuve la certeza instantánea de que no era así, de que era diferente a

Edgardo se convierte en su sueño en un pájaro que vuela porque lo que quiere, con desesperación, es libertad permanente. El joven desea alejarse del mundo vacuo que habita. La gente que está en el rascacielos y

las demás. El dueño me dijo: -Lo estaba esperando. Intuí que había caído en una trampa y quise huir. Hice un enorme esfuerzo, pero era tarde: mi cuerpo ya no me obedecía. Me resigné a presenciar lo que iba a pasar, como si fuera un acontecimiento ajeno a mi persona. El hombre aquel comenzó a transformarme en pájaro, un pájaro de tamaño humano. Empezó por los pies: vi cómo se convertían poco a poco en unas patas de gallo o algo así. Después siguió la transformación de todo el cuerpo, hacia arriba, como sube el agua en un estanque. Mi única esperanza estaba ahora en los amigos, que inexplicablemente no habían llegado: Cuando por fin llegaron, sucedió algo que me horrorizó: no notaron mi transformación. Me trataron como siempre, lo que probaba que me veían como siempre. Pensando que el mago los ilusionaba de modo que me vieran como una persona normal, decidí referir lo que me había hecho. Aunque mi propósito era referir el fenómeno con tranquilidad, para no agravar la situación irritando al mago con una reacción demasiado violenta (lo que podría conducirlo a hacer algo todavía peor), comencé a contar todo a gritos. Entonces observé dos hechos asombrosos: la frase que quería pronunciar salió convertida en un áspero chillido de pájaro, un chillido desesperado y extraño, quizá por lo que encerraba de humano; y, lo que era infinitamente peor, mis amigos no oyeron ese chillido, como no habían visto mi cuerpo de gran pájaro; por el contrario, parecían oír mi voz habitual diciendo cosas habituales, porque en ningún momento mostraron el menor asombro. Me callé, espantado. El dueño de casa me miró entonces con un sarcástico brillo en sus ojos, casi imperceptible y en todo caso sólo advertido por mí. Entonces comprendí que nadie, nunca, sabría que yo había sido transformado en pájaro. Estaba perdido para siempre y el secreto iría conmigo a la tumba." Ernesto Sábato, El túnel (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977) 85-87.

que lo llama representa a sus familiares, en especial a su madre que le reprocha su manera de ser: "Por ninguna desgracia nuestra sufres, vives aislado de tu familia, jamás visitas a nuestros parientes ni preguntas por tu padre, muriéndose lejos de tanto trabajar para mantenernos" (141-142). El joven transfiere a la boca del que habla lo que él anhela. Edgardo quiere oír que "todo se está quemando" porque el fuego pone fin, purifica, anula precisamente ese mundo representado por sus parientes con quienes jamás ha podido comunicarse. Como Pablo Castel, Edgardo "comprende que en este mundo 'de afuera', en el que está ahora, toda comunicación con los otros le está vedada"²⁹⁶. La invitación a ser parte de ese mundo mecánico ("¿Quieres entrar?") es precisamente lo que Edgardo no quiere. La propuesta se le antoja aborrecible, de allí que él se despierte a fin de poner fin a la tortura. Ya Freud ha establecido que

[a]gainst the suffering which may come upon one from human relationships the readiest safeguard is voluntary isolation, keeping oneself aloof from other people. The happiness which can be achieved along this path is, as we see, the happiness of quietness. Against the dreaded external world one can only defend oneself by some kind of turning away from it, if one intends to solve the task by oneself.²⁹⁷

²⁹⁶ Angela B. Dellepiane 74.

²⁹⁷ Sigmund Freud, Civilization and its Discontents 24.

El Cínico más que una novela de acción, se nos presenta como una novela de ideas. En el extenso episodio del viaje en colectivo, Edgardo conversa con Javier. En estas conversaciones se nota la influencia de Huxley. Edgardo es un muchacho rebelde, que añora el culto a la individualidad. El discurso del joven muestra el conflicto que Edgardo percibe en la sociedad regida por el racionalismo y el intelecto. El protagonista se siente asfixiado en el ambiente social que lo rodea. La existencia humana se ha convertido, según él la percibe, en un proceder automático y vacío de significado. Es precisamente en esta postura en la que hallamos la influencia de Huxley. Edgardo es, en parte, el equivalente de John, el joven que creció en la reserva india de Brave New World²⁹⁸. Edgardo, como John, aborrece el estado totalitario:

La Ley y el Estado son antihumanos. ¿Qué nos piden?: que no hagamos, que no digamos, que no intentemos esto o aquello porque se ofendería a la Sociedad. A veces también que no pensemos sino en lo que el Estado dicta.
(151)

Nótese que el narrador confiere una importancia

²⁹⁸ Aldous Huxley. Brave New World. New York: Modern Library, 1956.

superior a ley, estado y sociedad mediante el uso de mayúsculas. Edgardo siente que la sociedad ha atrofiado a la gran mayoría de las gentes, que todos actúan y deben comportarse según lo aceptado y establecido. Quien trasgreda las leyes cotidianas se convierte en un "renegado" (168), como Edgardo.

El joven reniega hasta de los "deberes" familiares, pues considera que en cuanto algo se torna obligación, el hombre ya no procede libremente sino que se ve forzado a actuar²⁹⁹. Al restringirse los límites de la libertad personal, el hombre se siente como un pájaro enjaulado. Paradójicamente, la libertad absoluta del ser humano, así como El pájaro azul de Maeterlinck, que lee el chófer durante la fiesta, "is experienced only in the world of fantasy, in the unconscious, or in a dream"³⁰⁰. De aquí que el chófer explique la aparente

²⁹⁹ Freud aduce que el ser humano "will always defend his claim to individual liberty against the will of the group. A good part of the struggles of mankind centre round the single task of finding an expedient accommodation -one, that is, that will bring happiness-between this claim of the individual and the cultural claims of the group; and one of the problems that touches the fate of humanity is whether such an accommodation can be reached by means of some particular form of civilization or whether this conflict is irreconcilable." Sigmund Freud, Civilization and its Discontents 43.

³⁰⁰ Bettina Knapp, Maurice Maeterlinck (Boston: Twayne Publishers, 1975) 125.

contradicción, pues "[c]omo obrero, dirán, debo leer libros revolucionarios y preocuparme por la técnica de las huelgas" (175). Sin embargo, así como Edgardo desea desligarse de este mundo, así también lo anhela el chófer, pues "todo cansa: el motor, la gente, los sindicatos, la guerra y la política. (...) En la biblioteca hallo otro mundo, y los mejores sueños, en este libro" (175).

El drama que lee el obrero representa el ideal a la manera de Maeterlinck: El pájaro azul, actúa como el instrumento -como el sombrero mágico y el diamante de Tyltyl y Mytly- que desatará la imaginación. Así es como el hombre común logra darle voz y vida a la naturaleza. Este hombre es el único que logra armonizar el intelecto con la pasión, en consecuencia, no se nos hace extraño que él pida "¡[q]ue también hablen el pan, la luz, el agua, el fuego, la leche, el gato y el perro, así sea por obra de un hada! Lo más extraño es lo más bello" (175).

Pero es necesario recordar que el ideal sólo se da en el mundo de la fantasía. La imposibilidad de atrapar lo perfecto la ejemplifica Edgardo.

Javier, el interlocutor de Edgardo en el taxi, representa el hombre automatizado, dopado por ideas anquilosantes. Javier declara:

Reconozco que la estructura actual de la Sociedad no permite la felicidad de casi nadie, ni la consagración de muchos singulares a otra cosa que no sea una profesión, ladrona de horas robadas al individuo. Pero de acuerdo a su imperfección, el Estado se defiende, es una ley biológica... (152)

Aunque este modo de vida mecánico no produce placer, Javier se siente conforme e intentar un cambio le parece absurdo. Es más, Javier percibe el "Estado" como una "ley biológica" a la que el hombre debe someterse.

La postura de Javier desquicia a Edgardo pues éste percibe el "Estado" y toda "Institución" como vigilantes omnipresentes que atrofian los impulsos naturales del ser humano, y que por ende reducen el anhelo humano de trascender lo real, lo tangible.

Pero hay que luchar contra miserias que pretenden esclavizarnos. Contra el dinero. Contra la familia, que traiciona con su afectividad. Contra la Sociedad, que recorta la ambición. Contra todo lo administrativo (lo primero, el Estado) que hace pensar en caminos de escalera y no en un ancho espacio donde las alas se muevan oyendo a sus músculos. (153-154)

Sólo los autómatas viven, no felices -ya Javier lo ha confesado- sino conformes. Ellos son como peces en un tanque de agua, nadando siempre en círculos y sin llegar a ningún lugar. Estos peces son los "espectadores sin voz ni conciencia" a los que Edgardo se re-

fiere en el siguiente fragmento:

Creo que el mundo perdona a los espectadores sin voz ni conciencia; a quienes oyen, ven, sienten, pero jamás toman una ruta, una decisión, un porqué que descifrar. A esos los colma de seguridades, de riquezas, de jerarquías. Los deja vivir porque sus armas no hieren. Pero a los otros... ¡un simple celoso recibe miradas de pueblos y las cárceles se abren para abrazarle! Lo personal es crimen para la multitud... (151)

El mundo de Javier es indudablemente el que Edgardo repudia, es un Brave New World en todos los sentidos. Para Edgardo hasta la revolución fracasa en sus intentos de cambiar el orden social, puesto que todos los gobiernos, por el mero hecho de ser el centro del poder político, exigen una adhesión ideológica que fuerza al hombre a relegar su credo personal. De aquí que Edgardo perciba la revolución como un ensayo utópico pero reconfortante:

Eso no. No hay sistema que cobije al hombre. Los cambios de política, de partidos gobernantes, la sucesión de discursos, promesas, esperas y desengaños no se detendrá. Tras una "revolución" vendrá otra. Pero cada vez más se acercará a sí mismo sin la pantalla de instituciones, de plan gubernamental alguno. Yo defiendo "la" revolución porque sé que ninguna será la verdadera ni la última. Pero todo intento es bello cuando sigue a un sueño. (157)

El intento "revolucionario" de Edgardo es acabar

con ese agente funerario que tanto lo molesta. Pero el conflicto interior del muchacho no se resuelve. El joven confiesa haber matado al agente funerario y, sin embargo, no lo ha hecho. Edgardo ha traicionado sus propios ideales por no haber actuado. A pesar de su inacción, el "intento" mental del crimen es, de por sí, positivo para Edgardo porque implica una decisión profundamente individual. Pero lo lamentable de su osadía es que el joven "destruye" precisamente lo que él anhela ser:

Me pareció que cada madera del piso, cada clavo, cada silla que cogía y arrojaba pateándola, eran teorías que yo me esforzaba en entender y criticar y que él [el agente funerario] las rechazaba porque no servían para nada. El había agotado el estudio, la crítica, y podía decidirse en un sentido cuando yo ni sabía si existía o no Dios. Los obreros eran los filósofos, los artistas, los científicos trabajando casi sin hacerle caso; pero cuando sus manazas se aferraban a sus brazos tenían que parar y obedecerle. El, siempre él, seguro, firme, sonriente. Y yo corroído, desesperado, sin saber si estaba en la calle o en el mar, le admiraba porque poseviese todas mis ilusiones. Y le admiré tanto que llegué a odiarlo. El era, pues, el verdadero término del hombre, exhibiéndose y urgiéndome una nueva conducta para seguirle. Pero mi odio a los maestros visibles venía desde antaño. "Que me dejen solo, solo. Soy un descarriado, no tengo camino... (197-198) (Nuestro subrayado)

El conflicto de Edgardo radica justamente en que él llega a odiar lo que quiere ser. El hecho de con-

fesar "el crimen" ante sus amigos, delata el exhibicionismo de Edgardo que no es sino otra de las facetas contra las que, irónicamente, él acaba de despotricar. En consecuencia, cuando los amigos se dan cuenta de que todo ha sido una farsa grotesca, Edgardo se siente humillado en lo más hondo de su ser: "como jugo de medias sucias. Así se paladea el ridículo" (212).

En nuestra opinión, El cínico es una novela que ejemplifica, de manera bastante acertada si bien algo rebuscada, la conflictiva situación del ser latinoamericano que se esfuerza por encontrar su identidad propia pero que, en el proceso, a veces, descubre que lo que él pensaba despreciar es, en realidad, lo que admira. La ideología centripeta de Edgardo revela que la búsqueda del hombre peruano se convierte en una experiencia dolorosa pero iluminadora. Julio Ortega aclara que

este mecanismo hace del conocer una forma de la negación. Y de ésta una viciosa manera del creer conocer. Porque nos rehúsan a la validez de un testimonio (ya que el interlocutor forma parte de la duda enemiga que nos rodea) como nos rehúsan a cualquier racionalización de lo verosímil y lo sistemático (porque cualquier sistema que nos reclame más bien exacerba nuestra irracionalidad). No hay, así, nociones objetivas en un mundo que sólo podemos aceptar fracturado por la negación. De allí que para denigrar a alguien se suela decir: "pero si yo lo conozco..." como si el conocimiento no fuera un mejor entendimiento de la realidad sino su

infamia. Nuestro conocer es injurioso: una forma de la maledicencia. O lo que es lo mismo: un suicidio de la conciencia.³⁰¹

Zavaleta intuye y expone el mecanismo de conocimiento del hombre peruano. El meollo de nuestro conflicto es, pues, como sucede en el caso de Edgardo, llegar a conocernos, porque este proceso implica ante todo el ser capaz de reconocer nuestras faltas.

Si bien Zavaleta logra comunicar el dilema del protagonista, el creador deja al receptor titubeante en cuanto a la verosimilitud del protagonista. Edgardo se lanza a ensayar disquisiciones filosóficas que superan su madurez psicológica y en las cuales asoma la voz de Zavaleta. La complejidad de la voz narrativa y el afán experimentalista del creador funcionan, por momentos, en detrimento de la novela. Ya el jurado de los Juegos Florales de 1947 había señalado que

El cínico posee muy plausibles cualidades, sobre todo en lo referente a la moderna agilidad de su estilo, a su incursión por los terrenos de la literatura psicológica y el intento de asimilar procedimientos típicos de la novela contemporánea, derivados principalmente de Joyce, Huxley, Dos Passos y Hemingway. No obstante, en la abundancia de estas características precisamente dilúyese algo -en vez de definirse- la personalidad del autor. Y esta impresión termina por

³⁰¹ Julio Ortega, La cultura peruana 36.

afectar también la esencia misma del asunto,
que requería un desarrollo más concreto.
(19)

Sin embargo, debemos recordar que El cínico es una novela que, en su afán por renovar el texto y el contexto de la narrativa urbana, se rebela conscientemente contra los cánones literarios institucionalizados y que logra enriquecer el panorama de la futura novelística peruana. Su obra pretende y logra sorprender al lector. Zavaleta ha intentado, con éxito, crear una obra dinámica y compleja que involucra al lector en el proceso de lectura o de recreación.

Los aprendices³⁰² (1975), la tercera novela de Zavaleta, intenta armonizar el campo y la ciudad. La acción transcurre entre Lima y el pequeño pueblo serrano de Sihuas. Se narra la historia de la familia Fuentes y la de un grupo de muchachos revolucionarios y universitarios de San Marcos que intentan luchar por la justicia.

La novela, narrada en discurso indirecto combinado con diálogos y retrospectivas, traza el dilema de Matilde, limeña que se enamora de Edgardo Fuentes y es su amante. Se inicia in media res con el accidente de Ma-

³⁰² Carlos Eduardo Zavaleta, Los aprendices (Lima: Mosca Azul Editores, 1977). Todas las citas se hacen por esta edición, por lo cual, en ellas, sólo se indicará la página.

tilde y, a partir de entonces, el narrador omnisciente alterna pasajes de la niñez y adolescencia de Edgardo en Sihuas y en Lima con el presente de Matilde en el hospital. A la vez, alterna episodios que detallan la relación del triángulo amoroso: Matilde, Edgardo, Lucha. El narrador baraja las dimensiones espacio-temporales de cada capítulo, modificando su punto de vista para ajustarlo al de Matilde, Edgardo u otros personajes, de tal suerte que crea un complejo montaje de elementos yuxtapuestos que el receptor debe poner en orden.

En los diálogos, el narrador deja que los personajes hablen y que lo hagan según su origen. Distinguimos dos tipos constantes de lengua hablada: el de la sierra de Sihuas, influido por el quechua, y el castellano corriente de la ciudad.

El dialectalismo característico de la serranía peruana contribuye a enriquecer la realidad indígena moderna sin necesidad de saturarla de mitos ni leyendas; el lenguaje, de por sí, muestra a los personajes tal y como son. La sintaxis oracional se ordena no de acuerdo a la gramática tradicional, sino de acuerdo al orden emocional de cada hablante y conservando la fonética serrana. Por ejemplo, el maestro de primaria de Edgardo dice:

-Iste niño Edgashdo Juentes -señaló Lara- ha

veníu de la costa y no se halla tuavía en Sigüas. Su máma de él serrshana es, diáqui, com nusotros. Hay que ser güenos con él. Estudioso es ¿o no? Il premero de la clase y viene siempre limpiecito. ¿Mian óido? ¡Is lóltima vez que digo! (15)

El dialectalismo es común entonces a todas las clases y niveles sociales de la sierra. El lenguaje, en este caso, no es la vara apropiada para medir distinciones socio-culturales entre los oriundos de la sierra.

La novela expone los conflictos y las esperanzas de los jóvenes revolucionarios, unos apristas y otros comunistas, para plasmar la arbitrariedad, la confusión política, y la crisis que avasalló al Perú de mediados de siglo XX. Son interesantes la politiquería descarada del Benítez que se une a cualquier causa, la de los estudiantes sanmarquinos que se oponen al gobierno, los necios atentados de los llamados "búfalos" -jóvenes reacios al servicio del partido aprista-, porque proporcionan el caótico trasfondo socio-político que caracterizó los años que van de 1945 a 1958.

No obstante, lo que realmente se destaca es el hecho de que todos los jóvenes de la novela, a excepción de Lucha, mueren o están proscriptos. Veamos por qué. Los aprendices se sitúa aproximadamente entre 1944, cuando Manuel Prado finaliza su primer período presidencial y 1948, fecha en que el general Manuel Odría depone a Bustamante y Rivero elegido en 1945. El período que va de 1945 a 1948 se distinguió por una

proliferación de manifestaciones estudiantiles, huelgas, protestas y una inflación descontrolada. EL golpe de estado de Odría trajo consigo una represión total.

La novela es la historia de este período turbulento. Zavaleta interpreta los hechos y nos los presenta según su visión. El narrador exhibe, entonces, una juventud que participa físicamente en el engranaje político pero cuya influencia es nula y autodestructiva para los participantes. Muchos de los personajes se politizan por motivos ajenos al bienestar nacional. Edgardo, por ejemplo, se une a la causa estudiantil por influencia de Matilde. El está consciente de su falta de convicción y lo expresa repetidamente: "-Pero además de no ser aprista, no soy político, ya me di cuenta. Debo irme" (108). Irónicamente, Edgardo se convierte en el líder principal y cuando quiere renunciar a su cargo sus amigos se lo impiden: "-¡Imposible, hermano! ¡No puedes hacernos eso! ¡Sin tí perdemos la mayoría!" (108). Edgardo ha caído en un círculo vicioso del que no puede escapar y acaba convirtiéndose en un fugitivo del gobierno de Odría.

El caso de Benites es otro. El joven está deslumbrado por la aventura, el riesgo, la violencia y el poder que la participación revolucionaria le brindan:

Lo que vale es matricularse [en la univer-

sidad] para agitar a los muchachos; y como soy delegado, los cojudos de los catedráticos me harán pasar de año porque, si no, los echo a patadas de la U. (121)

La poca madurez sicológica e intelectual del joven lo lleva a actuar sin reflexionar. No es de extrañar, entonces, que Benites sea encarcelado indefinidamente.

A diferencia de Edgardo y Benites, Raúl participa desde la periferia en las manifestaciones estudiantiles, pero al igual que los anteriores, el fin de Raúl es trágico pues el joven paga con su vida el esconder a Edgardo.

Matilde es la única del grupo cuyas convicciones políticas son ciertas, pero aun ella tiene un final triste: queda paralítica. El narrador, de manera implícita, sugiere que la lucha, inexperta y sin convicción, contra las fuerzas gubernamentales institucionalizadas, es un esfuerzo inútil que irónicamente repercute en contra de los participantes. El narrador observa a la juventud politizada -nótese que Lucha se mantiene al margen y sobrevive- desde un punto de vista negativo. Es por esto que el futuro es adverso o no existe para los jóvenes "aprendices". La novela resulta, pues, verdaderamente triste y opresiva. Los jóvenes están predestinados. El receptor intuye que Zavaleta aboga por una juventud educada y serena. Asimismo, es importante notar que la novela es casi una crónica de un período funesto en la historia peruana.

Además del aspecto socio-político, los personajes femeninos de la novela se destacan. Matilde, Lucha, la madre de Edgardo y Delia Bolaños ejemplifican, de manera bastante acertada, las posturas antagónicas de la mujer peruana.

Es necesario recordar que en el Perú la mujer, hasta principios de los años sesenta, dependía directamente del hombre: las solteras de sus padres y las casadas del marido. La mujer era ante todo obediente porque "la desobediencia la condena al desamparo"³⁰³. Matilde es, por excelencia, la "desobediente" de la novela. Ella no tiene prejuicios de ningún tipo, su ley es el placer y su firmeza de carácter no tiene igual:

Se decía que desarmaba a los donjuanes replicándoles con los mismos piropos que le lanzaban, y que una vez, cuando un alumno aprovechó un pasillo desierto para acariciarla rudamente, ella a su vez lo acarició donde menos lo esperaba, para después golpearlo en ese mismo sitio, y finalmente burlarse diciéndole ¡Ven, toma!, cuando ya el muchacho no podía caminar. (70)

La legendaria Matilde toma todas sus decisiones sola. Ella, a diferencia de la típica muchacha "decente", acepta y disfruta su sexualidad. Matilde escoge a sus amantes y no permite que nadie le imponga leyes ni amores no deseados. En cuanto a opiniones políticas, ella sabe a qué partido quiere adherirse: "Trato de ser

³⁰³ Maruja Barrig, Cinturón 17.

comunista, pero volverme del todo es algo tan formidable que quizá nunca lo consiga" (74). El narrador nos muestra a una Matilde cuya ideología "comunista" la lleva a tomar una postura "descarada", para con la sociedad burguesa, en cuanto a la familia se refiere.

Matilde, a manera de juego, le dice a Edgardo que "-Somos como dos casados ... yo con Raúl y tú con tu rubiecita" (82). Ni Matilde está casada con Raúl, ni Edgardo con Lucha, la rubiecita, pero la postura irreverente de Matilde es indicio de que sus valores morales son ajenos a los consuetudinarios o, por lo menos, están en un proceso de cambio. Comunismo y amor libre son tabúes para la burguesía peruana.

Desde su primera experiencia sexual, Matilde refuta los valores tradicionales de la moralidad y de la vida familiar. Para ella los encuentros eróticos son momentos de placer de los cuales se siente sumamente orgullosa:

[S]u curiosidad no admitía límites, de una vez matar a la antigua niña mordiendo la carne de Raúl y pidiéndole más, de pie o tumbados en los parques, sin vergüenza alguna, orgullosa de no ser una hipócrita.
(134)

Su soltura y su dinamismo intelectual le confieren una invulnerabilidad que la protege de la sociedad moralista. El propio Edgardo, a pesar de estar enamorado de la virginal Lucha, admira la valentía de esa Matilde

que ha roto con todos los esquemas subyugantes de la femineidad. Lo que más le impacta es la franqueza de Matilde. Ella, a pesar de saber que la sociedad entera está en su contra, busca establecer su identidad propia y, para ello, lo primero es ser honesta consigo misma. Sólo puede relacionarse con los otros mediante esta identidad o credo personal. Por ejemplo, cuando a la entrada de Sihuas, Lucha comenta que "[a]l fin veré a una mujer con un pasado!" (173), refiriéndose a Delia Bolaños, Matilde le contesta:

-¡Si quieres una mujer con un pasado, mírame!
-gritó Matilde atrás riendo con Benítes; pero sólo comprendió lo que había dicho cuando Edgardo la miró indignado (sigue siendo un niño moralista, pensó, e incluso tiene vergüenza de que el guía haya oído cuando ese indio no entiende español) e hizo volver a su cabalgadura para ajustarle cuentas. (173)

Pero la convención moral que Matilde disloca gustosamente, sigue en pie. Edgardo no puede aceptar las palabras de Matilde delante de la casta Lucha y por eso le propina una "bofetada que casi la arroja de la silla" (173). Sin embargo, este Edgardo moralista es un hipócrita pues antes se había ensañado con Raúl cuando éste le contó sobre sus relaciones con Matilde, y él siente, en ese momento,

la necesidad de enseñarle modales de caballero para que no difame a mujeres como Matilde, dignas de todo respeto y aun de gratitud por hacer completamente felices a los

hombres, en una ciudad llena de vírgenes idiotas. (80) (Nuestro subrayado)

Aquellos modales que Edgardo pretende enseñar, él mismo no los practica pues de hacerlo no le hubiera pegado a Matilde. Y ante la virgen idiota, él es un cretino que se olvida de aquel respeto que él dice o cree sentir por esa muchacha que un día "le tomó la cara con ambas manos, se la torció y lo besó húmeda y ebriamente en la boca" (77), y que lo ha hecho feliz por tanto tiempo.

Paradójicamente, la actitud reaccionaria de Matilde hacia la institución matrimonial beneficia a Edgardo pues él descubrió "que no solamente deseaba ese cuerpo más que nada en el mundo, sino que no amaba a la dueña, si bien él le había propuesto matrimonio alguna vez. Menos mal que no aceptó, qué suerte, se dijo" (151).

Lucha es la otra cara de la moneda. Lucha es "la reina tanto tiempo adorada y perseguida" (67) que le otorga como galardón un beso a Edgardo "aunque ella no se dejara hacer más" (67). Lucha es la mujer apegada a los mandatos de la Iglesia y de la sociedad.

En un arranque de cólera que no puede contener, la virgen recrimina a Matilde porque Edgardo "[n]o piensa sino en ...tu cuerpo! -su cólera y su pudor eran los de un sacerdote" (189). Ella, mediante su condición de "virgen", prueba su valor social. Nótese que en el Perú

la conservación del himen intacto se convirtió más en una ventaja social que en una prueba de ascetismo espiritual. A lo largo de este siglo, en verdad hasta hace pocos años, la virginidad adquirió la calidad de "valor agregado" en un producto: la mujer de la pequeña burguesía.³⁰⁴

Es justamente el "himen con status"³⁰⁵ de Lucha el que indirectamente motiva la bofetada que Matilde recibe.

Lucha es la señorita decente para quien el sexo no existe. Dentro de su círculo social "[t]odas las inquietudes sobre el sexo y la sexualidad son acalladas con evasión o represión hasta finalmente, lograr su envilecimiento: el sexo es sucio, pecado"³⁰⁶. Durante una de las manifestaciones universitarias, cuando Matilde, Lucha y Edgardo comparten un salón de clase en el que pasan las noches mientras dura la huelga, Lucha sale despavorida del aula. El motivo de su huida lo causan Matilde y Edgardo que

se habían desnudado y bailaban con el foco encendido, diciéndole mira, Lucha, esto se hace así, y la virgen escandalizada, la antigua enamorada que no se atrevió a ser la amante, gritaba: ¡Oh, qué sinvergüenzas. Dios mío! ¿Y ahora qué hago? (107)

304 M. Barrig, Cinturón 50.

305 M. Barrig, Cinturón 50.

306 M. Barrig, Cinturón 53.

Lucha, a pesar de las "sinvergüencerías" de sus amigos, retorna al aula cada noche. Después de todo, para ella, "eso" que ellos hacen no existe y por ello "eso" no implica que ella deba cortar su relación platónica con Edgardo. Lucha es y será siempre una virgen como el propio Edgardo sentencia. Aun cuando ella y Edgardo comparten la misma cama en Sihuas, la muchacha conserva su virginidad. Delia Bolaños, que busca a Edgardo, "[l]o encontró en cama de Lucha, y cuando le dijo la hora, se sorprendió de verlo salir vestido de entre las sábanas" (180). El joven, para explicar la situación le dice a Delia: "-Ya sabe usted cómo son las vírgenes limeñas" (180). Y Lucha, ángel de pureza e inocencia agrega: "-Pero lo amo muchísimo ... Matilde no me entiende pero usted tal vez sí, ¿verdad, señora?" (180). El comentario de Lucha no puede ser más irónico, pues si existe una mujer "con pasado", ella es Delia Bolaños.

Delia ha experimentado en carne propia los desprecios de la sociedad por haber sido la querida de Rosales. Cuando enviudó, corrió a encontrar a su Rosales: "Al fin, amor, aquí juntos estamos" (89), pero lo que ella no se imaginaba es que a Rosales "a los pocos meses, le molestaría esa vida de todos juntos y los enviaría de vuelta a Sihuas, para visitarlos cuando se le antojara" (89). La relación con Rosales no funciona y Delia lo deja, pero no para permanecer sola.

Delia, mujer astuta, se convierte en la amante del padre de Edgardo, y le expropia al chico y a Matilde la casa de San Isidro en Lima. Delia Bolaños, Anselmo de soltera, ordena a la criada informar a Edgardo sobre su condición de nueva propietaria:

-Dices la señora Anselmo que ella istás viviendo aquí y que por favorceto to ropa y de la señoreta Mati también te llesves- y todavía le señaló sus maletas, listas en el piso. (...)
 -¿Y quién es la señora Anselmo? -habló a duras penas, sin recordar aún el nombre-. ¿Mi papá le alquiló la casa en estos días? (...)
 ¡Pues dile que baje!
 -Dices que tistás bañando y no vas bajar. Que ya nues to casa; váyaste tranquilo, y di no, llamarás al guardia. ¡Cómo fierá istá, niño!
 ¡A mí también casi mi pegas!
 -¿Qué ya no es mi...? ¿Mi papá se la vendió entonces?
 -No sabes, niño. Timpraneto si livantó y si jue.
 -¿Quién?
 -To papá ¿quién más?
 ¿Entendía las cosas? ¿Las entendía definitivamente?
 -Se llama Delia Anselmo la señora?
 -Sí, pues, Delea. [sic] (205)

Si bien Matilde es la "perdida", como la llama la madre de Edgardo, Lucha, la virgen, y Delia, la víbora; la madre del joven es la mujer sacrificada por el bienestar de su hijo y de su marido. Ella encarna los ideales marianos enraizados en gran parte de la población femenina peruana. Es necesario recordar que

[e]l marianismo, un fenómeno latinoamericano que es la contrapartida del machismo, identifica a las mujeres de algunas décadas

atrás, una serie de condiciones deseables socialmente. Se exalta la dignidad, el sufrimiento, la callada resignación, como un conjunto de valores que realzan a la mujer y que asume también como características ideales la castidad prematrimonial y la frigidez post nupcial.³⁰⁷

Es el marianismo lo que impulsa a la madre de Edgardo a reprimirlo, porque él es "[u]n mocoso de veintiún años yéndose a vivir con una perdida...y que para su desgracia sigue enamorado de la otra!" (152). Sin embargo, la mujer se resigna a aceptar la convivencia ilegítima de su hijo con Matilde pues sabe que ella no puede hacer cambiar de parecer al joven.

La señora Fuentes sufre porque "[m]urió mi mamita y no pude ir a enterrarla, tú lo sabes bien, te salvaste esa noche del aluvión" (154). Ella, de acuerdo con los valores marianos, exalta su sufrimiento hasta que "quedó muda y tanto demoró en hablar de nuevo que Edgardo, sentándose a su lado, le dio palmaditas para quitarle el ahogo" (154). Y luego ella, como buena mariana, trata de disimular su dolor ante el hijo que la observa: "lloró, pero con una nueva y extrañísima clase de llanto, sufriendo las convulsiones en silencio y con los ojos muy cerrados" (154).

De estas cuatro mujeres, Matilde es, en definitiva, la más sana. Sin embargo, aun cae en la trampa moralizante después de conocer a Edgardo. Ella, que

³⁰⁷ M. Barrig, Cinturón 57.

nunca ha cuestionado su sexualidad y tampoco la ha usado para obtener mejoría socio-económica, empieza a sentir los remordimientos típicos de la muchacha que se entrega a cambio de algo. Matilde llega al extremo de preguntarse si ella no es acaso una prostituta porque les robaba dinero a sus amantes:

¿Había cometido un delito? ¿Y lo que ella les daba? Tenía que comprarse libros, pagar el ómnibus, el cine, y su ropa... ¿Era un cobro realmente? ¿Era entonces una prostituta? (...) Sus escrúpulos eran cada vez más fuertes, en especial después de conocer a Edgardo. (112)

La relación con Edgardo va minando la fortaleza de Matilde para rebajarla a la condición de mujer tradicional, es decir, hipócrita. Ella se debate entre la postura de la mujer independiente y la de la mujer convencional y caricaturesca que dicta "[a] la mujer le gusta sentir que tiene alguien a quien obedecer, a quien sujetarse; le gusta sentir que 'pertonece'. A la mujer le gusta sentir que tiene un dueño"³⁰⁸.

Matilde se muestra, pues, degradada cuando le dice a Edgardo que ella es "alguien que sólo vive por ti" (151), o cuando más adelante lo llama 'mi amo' (158). La "apertura femenina"³⁰⁹ de Matilde ha sido entonces

³⁰⁸ Manuel Mosquero Martín, S.J., Construyendo un nuevo hogar (Lima: Imprenta Editorial Lumen, s.f.) 119. Citado de Cinturón 19.

³⁰⁹ M. Barrig, Cinturón 78.

como la de los personajes de las fotonovelas de Corín Tellado, las que hoy "tienen relaciones sexuales prematrimoniales pero terminan sintiéndose 'una pequeña cosa' entre los brazos de su amante"³¹⁰. Poco a poco, ella pierde sus ilusiones de convertirse en farmacéutica por cuidar del hogar:

[y]o casi he perdido la carrera.
 -Porque no vas a clase, no por otra cosa. La verdad es la verdad.
 -Y también por ocuparme de la casa ¿no? La verdad es la verdad. (158)

Matilde con estas palabras desea poner en evidencia el sacrificio que está haciendo para hacer feliz a su amante. Así ella casi traiciona sus anhelos de mujer independiente. Matilde está perpetuando la ideología machista dominante al disminuir la importancia de su propio existir. La convivencia estable con Edgardo, que a fin de cuentas es lo mismo que un matrimonio sólo sin legalidad, ha logrado que ella prefiera el velar por el bienestar de Edgardo, el "marido", por sobre todas las cosas. Así, la Matilde dinámica y creativa acepta el control ideológico al reforzar el papel tradicional de la mujer que permanece en el hogar dedicada a la familia y sacrificando sus necesidades intelectuales.

³¹⁰ M. Barrig, Cinturón 78-79.

Los aprendices plasma de manera clara y convincente la conflictiva situación de la mujer peruana en vías de "modernización". Ella lucha por dejar de ser un objeto manejado por el macho, pero todavía no ha alcanzado la madurez intelectual para lograrlo. La sociedad tradicional y las mismas mujeres, las sacrificadas, todavía desconciertan a las más decididas: "Son entonces dos concepciones que se contradicen, que insisten, una por imponerse y otra por permanecer"³¹¹. Zavaleta nos muestra así, mediante la ficción, la condición de la mujer que pugna por lograr la destrucción de su estado cosificado pero a la que todavía atan las ligaduras del capullo de seda que la envuelve.

Los aprendices esboza, desde un ángulo diferente al de El cínico, un mismo problema: el proceso de autoconocimiento es una experiencia dolorosa y destructiva para los peruanos. Pero, además, bosqueja la realidad socio-política como un grotesco baile de máscaras absurdas.

Retratos turbios³¹² (1982), la novela más reciente

³¹¹ M. Barrig, Cinturón 69.

³¹² Carlos Eduardo Zavaleta, Retratos turbios (Lima: Ediciones Peisa, 1982). Todas las citas se hacen

de Zavaleta, atestigua la versatilidad temática de nuestro autor. Zavaleta combina y maneja con igual destreza los ambientes serranos y urbanos que se dan la mano para recrear el universo que caracteriza toda su narrativa. La obra cuenta la historia de Toño Flores, quien va a vivir a la costa, a casa de su primo Ismael, para continuar sus estudios. Ismael, desde la llegada del "intruso", lo aborrece y lo cela. Toño es estudioso, inteligente y trabajador. Ismael es un simplón poco inteligente y flojo pero bastante astuto. Desde niños Toño tiene que cederle al primo "sus mujeres", sus conquistas amorosas, para conservar el privilegio del alojamiento en casa de la tía Lola, la madre de Ismael. Ya mayores, Toño se decide por una carrera universitaria e Ismael, seguro de no aprobar los exámenes de ingreso, opta por presentarse a la escuela militar. Las vidas paralelas de los jóvenes se mantienen unidas por el vínculo femenino.

El lazo en común es Mónica, la esposa de Ismael, y amante de Toño. Toño, que vive en México con su esposa Martha, hermana de Mónica, invita a su amante y al esposo a pasar unas vacaciones con ellos. Pero Toño telefonea a Mónica y le pide que vaya sola. Ella apura

por esta edición, por lo cual, en aquéllas, sólo se indicará la página.

el viaje e Ismael, preso de un ataque de celos, la mata porque sospecha un engaño; sin embargo, no sabe quién es el amante de su esposa. La madre de Ismael -la tía Lola- llama a Toño y lo insta a ir a Lima para ayudar a salir del embrollo al primo asesino. Toño deja a Martha en México y parte rumbo a Lima.

La novela, narrada en discurso indirecto, combina diálogos con un discurso directo que siempre aparece en negritas, y con un montaje de tiempos y perspectivas variadas. La obra alterna, desde el primer capítulo, episodios de la niñez de Toño e Ismael con el presente cronológico de los hechos hasta el capítulo vigésimo-segundo. A partir del que le sigue, la novela se centra de lleno en el presente de la narración. El narrador crea una estructura contrapuntual entre Toño e Ismael. A la vez,

[s]u integrador diseño congrega múltiples connotaciones sociales, políticas, geográficas, psicológicas, etc., por medio del contrapunto de los personajes. En el caso de los protagonistas, los primos hermanos Toño e Ismael, el juego de oposiciones se erige como la verdadera trama de la novela. Una rivalidad de polos complementarios que pugna entre sí, sin arribar a una síntesis auténtica, sólo a nexos falsos, impuestos, turbios.³¹³

La novela indaga en las personalidades de Toño,

³¹³ Ricardo González Vigil, prólogo, Retratos turbios 11-12.

Ismael y Mónica. Los tres forman el triángulo amoroso turbio, como lo indica el título, que acaba en la aniquilación física de ella y en la psicológica de los varones. El narrador nos presenta a dos personajes que se complementan a la vez que se oponen.

El receptor intuye que Zavaleta intenta en esta novela una visión panorámica del estado socio-político y cultural de su país. Para esto, el narrador ahonda en la psicología atormentada de Toño que repercute directamente sobre su postura ideológica. Toño es un individuo complejo que rechaza a todo un grupo socio-cultural -los militares- pero que no se atreve a manifestar su opinión. Ismael representa la postura antagónica, la del militarismo. Las reflexiones de Toño son indicio del caos socio-político que reina en el país. El percibe a los militares como hombres inconscientes y desalmados que atacan y asesinan a sus compatriotas como si éstos fueran animales:

siguieron entrando más peones y sus mujeres, y también las primeras angarillas con los heridos o los muertos que sin duda llevaban a la iglesia. De tanto mirar, Toño se cansó y bajó la cabeza y sí, sonrió aliviado, no pasaba nada, una falsa alarma, quien dijo miedo, cuando sonó la primera ráfaga, los guardias surgieron de todos lados, parecían ser más de seis y disparaban sobre la poblada que huía y saltaba como saltan los conejos perseguidos, los indios zigzaguaban como perros asustados y la balacera continuaba.

(93)

El retrato de la emboscada desenmascara el irracionalismo del ejército que ataca el cortejo funerario. El pasaje expone, de manera explícita, una violencia brutal cuyo fin sólo puede ser el someter a la población. Asimismo, el discurso narrativo revela la absurda paranoia de los militares que "temen" un ataque de quienes sólo desean enterrar a sus muertos. El receptor visualiza, entonces, a los soldados como seres sanguinarios y licenciados para abusar de la población. Según la percepción de Toño, el ejército -como antes Ismael-, reprime al pueblo -Toño: "no es culpa mía si soy tu primo, pero no me llames Ishaco sino Ismael. Y tendrás que comer en la cocina y seguirme atrasito por la calle" (26)-. Además, el ejército -Ismael- ejemplifica la oposición costa/sierra.

Zavaleta satiriza el ejército peruano cuando uno de los aspirantes a cadete, Javi, un amigo de Ismael, revela que

los exámenes son bobos, tirados, Es la mejor profesión, franco, siempre los sueldos suben regio, y metido primero en la escuela de oficiales y después en los cuarteles, no gastas mucha plata, te la ahorras, y fíjate los carrazos que se puede importar, a precio de huevo. Mi papá tiene un Ford que no te digo nada. (107)

El discurso de Javi delata, implícitamente, que el ejército atrae a la población holgazana y arribista mediante privilegios -la importación de vehículos- de que el resto de la población no goza. Resulta paradójico que esta gente predique querer resolver el conflicto nacional que ellos alimentan directamente: "En un país como el Perú, donde los políticos no han resuelto problemas económicos ni sociales, el Ejército puede y debe hacerlo. Aquí se necesita trabajo y disciplina" (109).

La ironía del narrador se hace caústica pues el mismo joven que aboga por una profesión fácil ha pronunciado la sentencia anterior. Es más, una lectura de entre-líneas revela que la manera de resolver los problemas sumada a "trabajo y disciplina" significan represión y violencia. Más adelante, Javi, el aspirante a cadete, confirma nuestras sospechas:

Y fíjate cuando Odría metió presos a apristas y comunistas, carajo..., sólo así pudo arreglar las cosas. No le importaron elecciones ni nada, las fabricó a su antojo, metió preso al candidato rival que fregaba, como debe hacerse, y se hizo presidente constitucional.
(109)

Javi revela que el ejército se ha adjudicado la prerrogativa de juzgar y deponer a mandatarios civiles aunque éstos hayan sido elegidos democráticamente. El

discurso de Javi atestigua las prácticas castrenses ilícitas pero comunes en el Perú desde la década de 1930³¹⁴.

Si bien los militares son corruptos, la burocracia civil no lo es menos. Toño expone los tejemanejes políticos cuando tiene que redactar el informe sobre la muerte del Che Guevara para la embajada del Perú en Bolivia. El escribe el informe pero sus superiores lo obligan a re-escribirlo falseando y ocultando datos de suma importancia. El discurso narrativo revela, implícitamente, la cordial relación entre la élite civil y el ejército. Se trata, pues, de ocultar la poca destreza de las fuerzas armadas que no han logrado sofocar la guerrilla. Toño, a pesar de saber que el oficio es una mentira, accede automáticamente al pedido de sus jefes. El se ha convertido en parte del engranaje viciado que pretende trabajar para el bienestar nacional:

Dice que...no puede ir con eso que dice ahí.
-¿Cómo...? -estalló [Toño], pero ya quitaba automáticamente la funda de plástico-. ¿En

³¹⁴ David Palmer Scott, refiriéndose al conflicto entre el APRA y las fuerzas armadas, señala que en la década de 1930, en el Perú "[i]n rather short order, military elements loyal to the government were able to regain control of the barracks and of Trujillo. When they did, suspected APRA leaders, supporters, and sympathizers were rounded up and shot by the hundreds. Estimates of APRA casualties range from 1,000 to 5,000." David Scott Palmer, Peru: the Authoritarian Tradition 89.

qué parte?

-Aquí, donde está tachado.

Leyó "la guerrilla ha sufrido un durísimo golpe, pero no ha sido aniquilada, todavía queda el otro grupo y aun hay miembros bolivianos que..." (186)

El hecho de que más tarde Toño redacte el informe como debió ser y que lo esconda delata un conocimiento pleno de su deslealtad para con el pueblo peruano.

Toño critica a militares y a civiles pero es incapaz de darse cuenta de que su propia ideología es tan confusa como la de los demás. Toño odia a los ricos porque él no lo es -"pero qué hago yo entre tanto rico?, pensó. Si no fuera compatriota de la dueña de casa, no me hablarían siquiera" (85)-, pero inventa excusas absurdas para permanecer entre ellos -"no iba a marcharse antes del almuerzo que se serviría en torno a la piscina: me quedo porque de niño no he comido bien" (82)-.

Si bien él declara odiar a los ricos, también odia a los guerrilleros. El receptor percibe este odio en las reflexiones del protagonista, cuando éste pensaba en cómo redactar el parte sobre la muerte del Che:

No nada de prejuicios, claro, y puso la fecha, 8 de octubre, el Día de la Marina en Lima, pero aquí se trataba de otro asunto, de un asesinato que debía disimularse, tal como informé a usted, señor Ministro, en mi anterior oficio, las unidades especiales del ejército boliviano consiguieron rodear final-

mente al grupo mayor de las guerrillas y les sacaron la madre, carajo, ya no resurgirán más, mataron al cabecilla sin juicio ni pelotón de fusilamiento, nada de conservar las formas, a la criolla, por la jijuna gran puta, así no puedes escribir, Toño. (184)

Es irónico que la postura de quien alega odiar a militares y a ricos coincida con ellos en cuanto a la muerte del cabecilla guerrillero: "Sólo entonces, ... entendió de golpe que esa noche sería una fiesta para Ismael y sus amigos." (187) Por otra parte, el lector percibe que el resentimiento de Toño contra los ricos surge porque él no lo es y desea serlo:

Claro que había ido a fiestas de medio pelo (...). Lo había visto y le disgustaba; sólo por cumplir asistía una media hora y se disculpaba huyendo de aquella vergüenza, de aquella pobreza que otros resistían pero él no. (104)

Su odio contra los militares surge, en parte, porque ellos logran el nivel socio-económico que él ambiciona pero cuya profesión, es profesor, se lo impide. Zavaleta se explaya en el personaje de Toño para evidenciar el lado resentido de la sicología peruana; se trata de poner al lector en una postura incómoda para obligarlo a la reflexión.

El narrador nos presenta, a lo largo de la novela, a Toño como un personaje ambiguo salvo en cuanto a sus ideas anti-religiosas que se mantienen firmes. La rela-

ción de Toño con sus amigos así lo delata. Antes de casarse el joven Toño se reúne con su grupo en el Palermo para decidir si debe o no casarse por la iglesia, la decisión es negativa pero él accede al matrimonio por la iglesia como un mal temporario e irrelevante que no afecta su ideología. No obstante, es evidente que el joven ha vendido su causa para obtener el objeto deseado: la mujer.

Sus amigos pertenecen a la izquierda ideológica y algunos hasta han participado en las guerrillas que Toño aborrece. Ellos comprenden y aceptan la trágica realidad socio-cultural y económica del Perú:

Aquí en el Perú todo sucede con cien años de retraso dijo Walter, molesto... Así como en una cuenta bancaria hay números rojos para indicar el déficit, y en los termómetros unas rayas para el bajo cero, así este país se está yendo de cabeza al déficit y al bajo cero, o sea que tenemos una involución social en marcha incontenible, una especie de degradación, si ustedes se atreven a oírme.
(223)

Están dispuestos a actuar, a tratar de mejorar la situación, pero Toño sólo es capaz de negar el estado caótico del país. Toño rehúsa ver la verdad porque se siente culpable de inacción o, tal vez, de deslealtad:

No es posible, pensó él [Toño], no es posible. Se sintió tentado de desviar el diálogo hacia un tema más personal, incluso desa-

gradable, la prisión de Ismael, por ejemplo; pero contuvo su lengua. (223-224)

Es más, cuando sus amigos, mareados por el alcohol, lo enfrentan con la verdad -"tú doctorcito de dos por medio, cabreado que huyes de tu patria cuando las cosas se ponen difíciles y te crees mucho volviendo lleno de plata" (224)-, Toño pierde los estribos y reacciona tan violentamente como cualquiera de los militares que detesta. Pero el protagonista es un hombre complejo que sólo logra atormentarse con este tipo de conducta. Sus pensamientos así lo muestran: "Has hecho un viaje especial para ennegrecer tu corazón. Esta tarde no te quiero Toño" (225).

Si Toño representa a la población peruana, el mensaje de Zavaleta es deprimente pues el protagonista sufre de un repulsivo complejo de inferioridad. Toño pertenece a la clase media y la odia, es indio y se avergüenza de serlo, pero su exageración llega al colmo cuando se avergüenza hasta de su país: "¿cómo decirle esas cosas a una extranjera, que, además de avergonzarlo por el país en que vivía, le hacía palpar el corazón?" (61).

Pasando a otro nivel, podemos argüir que los condicionamientos morales y socio-políticos de Toño e Ismael se relacionan con las costumbres y los hábitos

socio-culturales del momento. Ambos jóvenes, a pesar de sus rencores mutuos, tienen un común denominador: una visión degradada de la mujer. El lector intuye, desde el principio de la obra, la cosificación de la mujer, pero no es sino en este momento ("Te doy..., te doy... -buscó desesperado- te doy a Melisa -dijo, perdido-, te haré la buena, primo, no hay muchacha más linda en el pueblo..." (62)) cuando comprueba la absoluta reificación de la mujer: Melisa es sólo un objeto que restituye a Toño el derecho al alojamiento en casa de Ismael. Toño se ve obligado a sacrificar un bien, Melisa, en favor de otro, la pensión. Con el trueque Toño se une a la masa artera. Para Toño la mujer es un instrumento cuya circulación garantiza o nulifica su progreso personal.

Mónica, más tarde, se nos presenta de la misma manera, como un objeto de placer. Toño está enamorado de Martha pero se lía con Mónica porque ésta le da placer físico. De allí que cuando Ismael, que no tiene éxito con Martha, la morena, le proponga a Toño un trueque: "Te cambio a la morena por la gringa -dijo Ismael" (15), Toño acceda fácilmente pues para él

todo el problema residía en poder hartarse voluntariamente de ella [Mónica], tratarla como se merecía, para luego curarse y quedar listo, lavado, y recibir tranquilamente a Martha, más dulce y duradera que su hermana.

(120)

Para Toño se trata de "dejarla antes de declararse a Martha, limpiarse de Mónica, salir del barrio que no lo dejaba estudiar ni trabajar bien, pensando en ella-" (121). Es más, Toño le pide a Ismael dos semanas de plazo porque "[n]ecesito tiempo para cansarme de esa puta, pensó Toño" (121). La concupiscencia de Toño no puede ser más vil.

Pero Toño no es el único hipócrita. Mónica tiene otra cara, la del libertinaje, la de la chica astuta que logra engañar a Ismael pues éste le dice a Toño que ella es

[u]na muchacha de buenos sentimientos... Fíjate que le gustan las [películas] de dibujos animados o bailar en las fiestas hasta empaparse de sudor; y ni siquiera toma un trago, ni fuma, ni cambia de pareja, nada. Yo, la verdad, mentiría si dijera algo contra ella. Y además no se deja, primo, sólo manoseos, claro, y me lo agarra también, pero de lo otro nada, ni hostia, Toño, franco. (68)

Pero no es sólo la "pureza" de Mónica lo que atrae a Ismael. El sabe que el matrimonio con la chica "bien" mejorará su condición socio-económica. Ismael comparte con Toño la postura de que la hembra es un objeto. Para él Mónica es la herramienta que garantiza la ascensión social:

Ella es blanca, rubia, y nosotros cholos, Toño, la verdad es la verdad. ¿Qué otra se me va a poner en bandeja? Y todavía, según ella, le estoy haciendo un favor. No, tengo que aprovechar el pánico... (69)

"Aprovechar el pánico" es justamente lo que Ismael hace al casarse con Mónica. Pero él desconoce la cara licenciosa de la que será su esposa; el lado obsceno de la mujer que ya desnuda en la cama del Cinco y Medio-local que alquila habitaciones por horas para parejas-le dice a Toño "-Hazme así, como en esta foto -señaló muy seria-, y después lo que tú quieras" (119). Y desconoce también a aquella mujer que después del coito le comenta a Toño que "[n]ada mejor que un trago y un cigarrito después de una buena cachada" (120). De esta manera Mónica resulta ser la batuta que dirige el arreglo contrapuntual entre Toño e Ismael.

Sin embargo, los tres conforman el arreglo que los hace ser víctimas y victimarios recíprocos. Por ejemplo, cuando se trata de elegir una carrera, Ismael opta por la vida castrense porque es lo más fácil. Toño se sorprende de la decisión de su primo, pero la tía Lola le recuerda que él estuvo de acuerdo con la resolución. Toño se da cuenta, en aquél instante, de lo poderoso que es su otro yo: el Toño victimario:

¿O sea que de veras quiero librarme de Ismael, sacarlo de en medio?, pensó, sorpren-

dido. ¿O sea que inclusive es algo inconsciente en mí, lanzándolo a una carrera que no me gusta? De chico yo odiaba a los guardias y no quería ver polacas ni capas azules y rojas de huayruros; y de universitarios fue todavía peor, esa fobia bañaba a todo guardia, soldado u oficial, jeep o tanque que se acercara a cien metros de San Marcos. ¿Es posible que haya llegado a esto...? (106)

Toño intenta disuadir a Ismael para que abandone sus proyectos castrenses pero el resultado es nulo. Ismael le reprocha su cambio de opinión: "¿Y cómo estuviste de acuerdo con mamá el otro día y ahora no? ¡Estás loco, primo! ¿Quién te puede hacer caso?" (110). Así, indirectamente, Toño ha determinado el destino de Ismael. A raíz del crimen, también indirectamente motivado por Toño, el ejército da de baja a Ismael.

Ismael acaba despojado de esa vida que lo llena de orgullo y, hacia el final de la novela, cuando después de mucho decide ponerse la ropa de civil, él teme que "¿[n]o me confundirá alguien contigo?" (259). Si bien la obsesión militarista de Ismael ha acabado, con ella Ismael ha perdido su identidad. Toño ha logrado arruinar moralmente a ese primo que tanto desprecia por haber truncado su doble vida.

El Toño victimario, ha sido a su vez, víctima de Ismael. El asesinato de Mónica engendra en Toño un remordimiento del que jamás podrá librarse por más que él diga "yo empiezo también a sentirme mucho mejor, sin

una turbia obsesión, lo dejaré o me dejará solo" (259). Toño vivió, hasta el momento del crimen, dividido entre Martha y Mónica. Es oportuno recordar lo señalado por Ricardo González Vigil quien opina que "[e]l Toño auténtico comprende ambas caras; como él reconoce, 'necesita' a Mónica y Martha, las ama desde facetas diferentes"³¹⁵.

El doble de Toño se nos presenta en el primer capítulo de la novela:

Entró a afeitarse y apenas se encerró en el cuarto de baño no pudo esconder esa mirada en el espejo, el Toño de aquí seguía serio y se alistaba para el cóctel de un amigo, pero el otro se mataba de risa, la invitación a Mónica iba saliendo redonda, la gringa y él adivinaban sus gustos, ella vendría, estaba seguro, sólo faltaba saber si remolcaría o no al imbécil de Ismael.

Uno de los Toños se mataba de risa pero colaboró en el afeitado, se puso muy compuesto, en el momento oportuno, al rasurar el mentón y las comisuras; luego ambos quedaron en silencio... De súbito, antes de salir, en el espejo sólo hubo un hombre todavía joven. (16-17)

El Toño risueño es el adúltero que goza con Mónica y el serio, el hombre que ama a Martha. El risueño es el lujurioso incontenible que ni bien ha terminado el coito con una mujer desconocida "echándola fuera, en-

³¹⁵ Ricardo González Vigil, prólogo, Retratos turbios 13.

cerrarse y aló, dijo, larga distancia, señorita, una llamada urgente a Lima, por favor, a la señora Mónica Alberti" (20). El otro es aquél que aprovechando los absurdos remordimientos de su esposa acepta, convenientemente, las excusas de Martha por la escena de celos: "La perdonó enseguida y se acostó en el menor tiempo posible, entrando en la felicidad de tener a alguien como Martha, la amaba a ella, no a Mónica" (21).

La muerte de Mónica es el hito que marca el fin del Toño risueño; a partir de entonces sólo permanece el hombre agobiado por el remordimiento. La muerte de su compañera clandestina elimina el otro lado de su personalidad fragmentada lo que, sin duda, le causa un desarreglo sicológico pues

salió casi ahogándose, pero también orgulloso del amor que le había profesado ella [Mónica]. Lástima que Mónica no hubiera sido Martha, que Martha no fuera Mónica. O que él no fuera otro. (40)

En cierta manera Toño ha quedado viudo y su viudez lo preocupa: "Sólo te queda Martha, pero ¿qué harás tú, hombre de varias mujeres?" (122).

Resulta sumamente irónico el que Toño se dé cuenta de que Mónica había planeado el viaje a México con un tercer hombre que él desconoce y que su reacción sea

una censura excesiva para la mujer que estaba haciendo lo mismo que él. Toño se ensaña con ella para degradarla:

¡Si no la conocería él! ¡Ah, la incontenible puta...! Pero Ismael se lo impidió, menos mal, pensó; daban ganas de gritar que Mónica engañaba a todo el mundo, que por primera vez a Toño le mentía una mujer, así no fuese su esposa. (64)

Toño, al sentirse "engañado", aunque nunca lo comprueba, casi se alegra de que Ismael haya matado a Mónica. Pero se alegra también de la astucia del otro amante, como otra vejación más a Ismael. El es incapaz de abandonar el statu quo que favorece al macho. La ideología dominante, inherentemente machista, percibe el adulterio por parte del varón casi como un hecho normal³¹⁶. La misma hermana de Mónica, Esther, así lo

³¹⁶ Nótese que en el Perú la iglesia manda que: "[a] la pregunta de ¿qué hace la esposa cuando sospecha y se cerciora que su esposo le es infiel?, un sacerdote contesta: 'La esposa tiene que darse cuenta que el hombre, además de ser racional es animal; y que así como tiene otras enfermedades, tiene también a veces, la enfermedad sexual (...) comprenda la esposa, que estas cosas en los hombres son una especie de enfermedad psicológica; y así como atendería a su esposo en otra enfermedad, con todo cariño, lo mismo debe hacer con estas situaciones (...) No cierre la puerta a su marido; ármese de valor, calma y comprensión. Procure, en cuanto pueda, disimular, trate con todo empeño de dar al esposo lo que todo hombre espera de la mujer. Hágale la vida más feliz que su rival (...) Emplee el remedio de la santa paciencia.'" Antonio Alonso, S.J. ¿Por qué casadas felices y casadas infelices? (Lima: Editorial Lux, s.f.) 19. Citado de M. Barrig, Cinturón 57.

confirma:

No creo que Mónica descubrió que la engañara, por ejemplo; a eso nosotras no le damos importancia, fíjate en mis cuñados, seguro que tienen sus entretenimientos por ahí, pero son estupendos maridos. (36)

Sin embargo, el adulterio por parte de la mujer no es normal, es un delito sin igual, que atenta contra el bien de la familia y contra la salud del macho³¹⁷. Toño, como auténtico macho, sólo puede ver el crimen en el posible engaño de su amante, de allí que la degrade hasta llamarla "puta" mientras ella agoniza. Toño no puede desasirse de ese mundo que él mismo detesta, aquél en que "los machos dominaban por la fuerza y convertían en mujer a todo lo que se les opusiera" (202). Toño confirma así la cosificación de la mujer en este ambiente. La mujer es vista únicamente como objeto de placer, como ama de casa y como madre sacrificada. Sin embargo, a su regreso observa que las mujeres se comportan de modo diferente.

³¹⁷ Nótese que la sociedad y la iglesia prohíben por igual el adulterio del hombre y de la mujer "pero lo está más aún a ésta porque en su caso perturba la organización de la familia al falsear el funcionamiento de la regla legal sobre presunción de la paternidad." Hector Cornejo Chávez, Derecho familiar peruano, vol.1 (Lima: Editorial Universitaria, s.f.) 141. Citado de M. Barrig, Cinturón 32.

Si bien Ismael ha sido víctima de Toño y Toño víctima de Ismael, no son ellos los únicos. También Mónica es víctima y victimaria por partida doble. Primero sufre porque Toño la obliga a casarse con Ismael para que lo deje tranquilo:

Mónica seguía implorando, por qué no, dime, seré una buena esposa, me alocan los niños y tener bien la casa arreglada, jamás te engañé con nadie en estos años que salimos juntos, ya soy otrá, te juro; pero él [Toño] dale y dale, cástate con Ismael, y pensando también ya basta, carajo, una mujer joven y bonita como tú no puede rogar a ningún hombre.
(194)

Toño rechaza a Mónica primero porque no la ama y segundo, porque para él, ella sólo cumple el papel de la amante, de la mujer fácil. Lo que Toño hace con Mónica es sumamente normal para él. Sin embargo, cuando se trata del matrimonio, entonces la relación cambia pues el macho sólo se casa con la virgen y ésta es Martha. Además como Mónica no es virgen, así Toño se venga en cierto modo, y a otro nivel, de Ismael.

Esta postura la demuestra y alimenta la misma Mónica. Ella, cuando decide casarse con Ismael, se había dejado "manosear" pero "de lo otro nada". Mónica se presenta ante Ismael como una virgen vilipendiada por todos los novios que la han abandonado. Y así como Ismael, ella también "aprovecha el pánico" para con-

seguir esposo.

El matrimonio de Mónica con Ismael se debe directamente a Toño. El crimen que surge a raíz de los celos de Ismael, indirectamente, también lo motiva Toño: él es el amante. El desenlace trágico de Mónica y escarmentador de los primos condena las acciones de los personajes justificando, así, el didactismo moral por el que Zavaleta aboga.

Este ambiente turbio de víctimas y victimarios es el resultado de una sociedad puritana que se esmera por aparentar una moralidad de la que carece. El narrador sugiere que esta moralidad fingida surge como respuesta a los mandatos de la iglesia católica dominante en el Perú pues aun dentro de la iglesia percibimos la hipocresía que subyuga a los fieles. En el capítulo décimotercero vemos al cura del pueblo luchando contra las parejas que, al celebrar la fiesta mayor, borrachos y excitados por las festividades, inician juegos y caricias eróticas. Sin embargo, el narrador descubre que el mismo sacerdote se lleva a una india, de lo que deducimos que lo hace para entregarse a ese mismo amor físico que públicamente condena.

Retratos turbios es, pues, una novela que reproduce estéticamente las contradicciones inherentes a la sociedad peruana. El aparente desorden estructural de

la obra homologa el caos social, la incoherencia de la realidad moderna que se va perfilando a medida que el receptor ahonda en la lectura. En nuestra opinión, Zavaleta ensaya una escritura cuya función trasciende los límites de lo estético para adentrarse en el terreno de lo didáctico.

Recuérdese que en la entrevista que le hizo Wolfgang Luchting, Zavaleta declaró que lo importante de Un mundo para Julius de Alfredo Bryce Echenique es que el narrador, mayormente observador, haya plasmado el mundo que él observa pues

[a]sí, los nuevos Julius, los adolescentes de carne y huesos y no los personajes, querrán también salvarse de la turbia mezcla de pseudoaristocracia, miopía, estupidez e injusticia. La medida en que lo hagan depende del sutil influjo de la literatura en la vida, que sigue siendo insignificante en todas las sociedades.³¹⁸

Aunque Zavaleta crea en la influencia insignificante de la literatura en la sociedad, su obra está escrita para iluminar al lector, para mostrar la equívoca postura de la ideología dominante que subyuga y cosifica a la mujer y que convierte al varón en un detestable ente fraccionado. Zavaleta declara que él

³¹⁸ Carlos Eduardo Zavaleta, Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen 25.

busca lo auténtico, lo original y propio, después de rechazar las falsificaciones e hipocresías, y sin perder el contacto -antes bien, estrechándolo- como un vasto sector del mundo, el subdesarrollado y dependiente, que se nos parece y con el que antaño andábamos de espaldas; y mejora aún más cuando se respeta al hombre y sus derechos (mitad de la población peruana, o más, careció siempre de los elementales derechos) y se persigue la construcción de una sociedad más justa y libre.³¹⁹

El análisis llevado a cabo de la obra narrativa total de Zavaleta, nos permite afirmar que este autor se muestra decididamente realista y con un afán tenaz por interpretar los motivos que dan origen a la particular realidad socio-cultural y político-económica de su país. Zavaleta es un escritor cuya constante es, pues, plasmar las numerosas y conflictivas caras de su país. Si bien Zavaleta no llega al nihilismo de Ribeyro, su visión pesimista está de acuerdo con la ideología de su generación y su narrativa es muestra tenaz del afán desmitologizador de la estructura socio-cultural peruana. La obra de Zavaleta es, además de literatura, una importante crónica de las contradicciones de mediados de siglo XX en el Perú.

³¹⁹ Carlos Eduardo Zavaleta, Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen 28.

Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos advertido la filiación ideológica, temática y estilística del grupo "Palermo". Consideramos que el corpus literario de la generación ha logrado trazar, coherentemente, la anatomía de la Lima de mediados de siglo XX.

La narrativa de "Palermo", decididamente realista, atestigua la crisis socio-cultural del momento que lleva al escritor de ficción a volcar su visión en ese mundo incoherente para intentar darle forma, para empezar a comprender las contradicciones que tipifican al limeño y a esa Lima horrible que aman y desdeñan.

Esta narrativa adopta el punto de vista del ciudadano de segunda categoría -indios, mestizos, desposeídos- para dar una voz a quienes nunca la han tenido. Estos seres, antes "mudos", comienzan a expresar sus dilemas y a tomar conciencia de su dignidad humana. A la vez, los protagonistas se sublevan ante la política tradicional del desprecio al ser económicamente débil para, por primera vez en la literatura peruana, tratar de imponer respeto a sus derechos de ciudadano.

Uno de los mayores logros de esta generación ha sido incorporar a la mujer a su narrativa. Es a partir

de ellos cuando la mujer gana un espacio de importancia en la literatura peruana. La mujer se nos presenta como un personaje contradictorio, como un ser magnífico pero vilificado por la ideología machista dominante. Sus posibilidades trascienden el estereotipo anquilosante de la femineidad como debilidad. Los narradores de "Palermo" pintan una mujer poco común en la literatura peruana: fuerte y débil, orgullosa y humilde, sincera e hipócrita, pura y vulgar, "pituca" y "maroca". Ella protagoniza, en general, la lucha femenina por desasirse de las ataduras dominantes establecidas y, aunque no siempre sale victoriosa, su empuje y su entereza merecen nuestro aplauso. Las mujeres de "Palermo" forjan su propio destino.

El discurso narrativo generacional evidencia la heteroglosia criolla, convertida en materia de elaboración artística. Las voces que pueblan el lenguaje se organizan en un sistema estilístico que evidencia la posición social e ideológica de los personajes de ficción.

Los códigos lingüísticos constatan la diglosia discursiva -la jerga limeña, el habla popular- y la dinomía -el sistema socio-cultural jerárquico de la época-. Así, el discurso narrativo de Palermo canaliza la transmisión de la cultura marginal hacia los límites de lo literario. El sistema semántico asume

entonces una lengua codificada para exponer la dinámica generacional y socio-cultural inherente a un sistema específico: el limeño.

El discurso narrativo, que funciona a dos niveles, codifica los anti-valores del momento en una lengua que pugna por legitimizarse ante la lengua y la cultura "oficial". Visto en conjunto, el sistema semántico generacional plasma la jerarquización socio-cultural y económica para denunciarla. Los palermistas, obviamente, abogan por una sociedad social y económicamente justa. Las técnicas narrativas que la generación privilegia -monólogos interiores, retrospectaciones, juegos espacio-temporales, cambios tipográficos, discurso directo, variados puntos de vista, estructuras circulares, incorporación de vocablos extranjeros, profusión de hilos narrativos que se unen o quedan truncos- combinadas con una temática que de por sí invita a la reflexión, hacen del receptor un "lector partícipe". El lector se ve obligado a hilvanar los acontecimientos, a recrear el discurso para recién entonces poderlo interpretar.

Hemos observado, a lo largo de nuestro estudio, que los palermistas insisten en exponer las rencillas blanco-cholo, blanco-mestizo, capitalino-provinciano. Esta perseverancia temática atestigua que dichas riñas aún siguen en pie. El propósito de los narradores ha

sido abrirle los ojos al lector para concientizarlo, para enseñarle a conocer aquella realidad, incómoda pero verídica, que la narrativa generacional exhibe.

Para que el receptor perciba la complejidad del problema socio-cultural, los palermistas se propusieron desmitificar la clase media y la burguesía limeña. Consecuentemente, los integrantes de estos dos sectores socio-económicos y culturales se nos han mostrado como seres humanos degradados por sus varios defectos: la codicia, la hipocresía, la violencia gratuita, los prejuicios socio económicos, culturales y raciales, la "huachafería", el fracaso personal y una absoluta imposibilidad para la comunicación con sus semejantes. Estas clases antes privilegiadas, ahora venidas a menos, caen de su pedestal.

La "generación de Palermo", por primera vez en la literatura nacional, ha logrado con éxito desmitologizar la "paradisiaca ciudad jardín". El lector percibe la ciudad capital como un complejo y absurdo organismo que refleja la conducta falseada y fracasada de sus habitantes.

Las pinturas detalladas de los distintos barrios de Lima atestiguan el afán palermista por localizar los hechos en lugares precisos. Se trata de una disección de la geografía citadina que ha descubierto al lector las características innatas a cada uno de estos

espacios representativos.

La lectura detallada del corpus narrativo generacional permite al receptor conocer: Chorrillos, la Costanera, los barrios "bien" de San Isidro y Miraflores; los de clase media, Magdalena y Orrantía; los de clase media baja, Pueblo Libre y Lince; los tugurios de La Victoria y Barrios Altos; ciertas calles como el Jirón Huatica, y la Calle México, famosas por sus prostíbulos. Todo esto, por ejemplo, en Los geniecillos dominicales y en Cambio de guardia de Ribeyro. El Centro, la Plaza San Martín, el Parque de la Reserva, los billares, la cárcel, las cantinas de La Victoria en Los Inocentes de Reynoso. Los basurales camino a San Juan de Dios en No una sino muchas muertes de Congrains Martín. Así, podríamos continuar hasta agotar la geografía capitalina. Las descripciones de los diferentes distritos urbanos, sumadas al grupo humano que los puebla, han plasmado un cuadro verídico de la metamorfosis limeña de mediados de siglo XX.

La filosofía generacional, existencialista en esencia, conjuga el deterioro arquitectónico de la urbe con el desconcierto intelectual y emocional de los limeños. En consecuencia, habitualmente los protagonistas son tipos alienados. Así, los de Congrains Martín, en general, son seres enajenados moral y emocionalmente. Los adolescentes de Reynoso sufren de soledad

y harán cualquier cosa para tratar de encontrar un alma amiga. Se trata de llenar ese vacío interior que los anula poco a poco. Los protagonistas de Ribeyro son todos seres fracasados de antemano y cuya lucha por mejorar su situación es otro fracaso más. Los anti-héroes de Salazar Bondy viven en la completa abulia, el mundo los ha anonadado. Los de Zavaleta simplemente no pertenecen, han roto todos sus lazos con lo consuetudinario.

La narrativa de "Palermo" cumple la alianza generacional: evidenciar los problemas que aquejan a la ciudad y a sus habitantes. La tarea de enmendar el pandemonium urbano no está en manos de la literatura sino en las de las ciencias sociales y las de las ciencias exactas. Es por esto que los palermistas, aunque a veces sugieren, evitan, en su mayoría, postular soluciones a dicha problemática.

Concluimos que la narrativa de la "generación de Palermo", como la etnografía, surgió como reacción a la pujante crisis socio-cultural de mediados de siglo XX en el Perú. Su propósito ha sido proporcionar un corpus de asuntos que impacten al lector y lo inviten a la reflexión. Sin embargo, el tono generalmente pesimista acusa una casi absoluta falta de fe en un futuro mejor.

Irónicamente, la recepción del corpus narrativo de "Palermo" (como se verá en las páginas siguientes) y,

la Lima de los años 1980, confirman los temores de los palermistas. La ciudad y la población limeña, ahora totalmente enajenada, entraron, a mediados de siglo, en un círculo vicioso del que todavía no han podido salir. La narrativa de "Palermo" no sólo ha dilucidado una problemática precisa y epocal sino que ha predicho el descontrol socio-cultural, político-económico y la anarquía que avasalla la Lima de hoy. Los protagonistas del zoo citadino de "Palermo" son hoy seres de carne y hueso.

Recepción del corpus narrativo generacional

Establecer, a ciencia cierta, la recepción de un corpus literario como el de "Palermo" es una tarea casi imposible. Sin embargo, nos hemos esforzado en investigar esta recepción para trazar "more precisely the sociological status of the reader"³²⁰.

Nos interesa indagar en el "agreement between individual and societal interests"³²¹. Para esto lo ideal sería seguir estrictamente la metodología empírica de la escuela alemana occidental, que se dedica a "gathering and interpretation of data usually from the readers of literary works"³²². Esta metodología tiene como propósito enmendar las deficiencias teóricas y poco pragmáticas de la Escuela de Constance: "Jauss and Iser were often taken to ask for their lack of sociological grounding with respect to the reader. One of the ways to correct this failing, many felt, was to undertake analyses of the "real" reader"³²³.

³²⁰ Robert Holub, Reception Theory: a Critical Introduction (New York: Methuen, 1984) 135.

³²¹ Holub 135.

³²² Holub 135.

³²³ Holub 135.

Nuestra investigación estadística, debemos aclarar, no se ha realizado de acuerdo a los cánones de un esquema científico sino informal, en base a encuestas y entrevistas realizadas a lo largo de este estudio. Agrupamos a los informantes según su edad: A) 17-24 años, B) 25-60 años, C) 61 años en adelante. Todos los informantes son peruanos y viven en Lima.

Los resultados son los siguientes: el grupo "A" no está familiarizado con la narrativa de "Palermo". El grupo "B" -compuesto mayormente por estudiantes universitarios, críticos literarios, escritores, poetas y otros-, conoce las obras de la generación y las considera importantes. Se refieren al corpus literario generacional como una narrativa de transición, adolescente, a veces, y otras madura en cuanto al logro artístico-literario.

El grupo "C" es desigual en su opinión respecto a los palermistas. El cincuenta por ciento conoce a Congrains Martín por No una sino muchas muertes y declara que es una novela desasosegadora. El otro cincuenta por ciento desconoce la obra. Conocen a Reynoso por En octubre no hay milagros. Las opiniones en cuanto a este narrador fluctúan considerablemente. Un tercio de los informantes tilda la novela de

pornográfica y obscena. Hacemos un paréntesis para indicar que este tercio no conoce Cambio de guardia de Ribeyro. El segundo tercio opina que la novela de Reynoso es una pintura hiperbólica de las contradicciones socio-económicas y culturales del mundo limeño y, además, una obra demasiado polémica para el gusto limeño. El último tercio confiesa una indiferencia total hacia la novela puesto que ellos, como lectores, no lograron interesarse por los dilemas de aquellos personajes marginales tan "ajenos" a sus intereses personales. Muy pocos declararon no conocer la novela de Reynoso.

En cuanto a Salazar Bondy se refiere, la respuesta fue casi unánime, Sebastián, como prefieren llamarlo, fue un "genio del teatro"; sin embargo, la gran mayoría desconoce al "Sebastián narrador". Ribeyro y Zavaleta comparten un mismo sitio en la opinión del grupo "C". Ambos se consideran escritores "verdaderos", es decir, que publican regularmente. Sus libros aparecen en el mercado sin largos intervalos temporales.

Nuestra indagación en cuanto al tiraje editorial del corpus narrativo de "Palermo" confirma el por qué Reynoso, Ribeyro y Zavaleta son los narradores más conocidos de la generación. Abelardo Oquendo en su antología Narrativa peruana: 1950/1970 incluye entrevistas

a cuatro de los palermistas. No entrevista a Salazar Bondy porque éste falleció el 4 de julio de 1965 y la antología apareció en 1973. Oquendo pregunta: "¿Cuáles han sido el más bajo y el más alto tiraje de obras tuyas? ¿Cuántas han sido traducidas, reeditadas, publicadas fuera del Perú? ¿Ha sido alguna vez su propio editor?"³²⁴.

Enrique Congrains Martín responde

[a]lgunos de mis libros han circulado bien, pero en función del procedimiento de venta. Generalmente he sido mi propio editor. En Uruguay, Benito Milla publicó mi novela, No una sino muchas muertes. Algún cuento mío ha aparecido traducido, creo que al francés. (19)

Oswaldo Reynoso contesta

El tiraje de mi novela En octubre no hay milagros fue de 10.000 ejemplares, contando los de sus dos ediciones, que desde hace más de un año están agotadas. De Los inocentes se tiró 2.000 ejemplares; en su segunda edición, con el nombre de Lima en Rock, hecha por Populibros, se me dijo que se habían tirado 10.000, pero parece que fueron más, posiblemente el doble, aunque eso no se puede asegurar. Este libro también hace tiempo que está agotado. De mi tercer libro, El escarabajo y el hombre se han hecho 5.000 ejemplares. A pesar del comprensible silencio total de la prensa especializada sobre este libro, su ritmo de venta está superando a En

³²⁴ Abelardo Oquendo, Narrativa peruana: 1950/1970 (Madrid: Alianza Editorial, 1973) 11. Todas las citas proceden de esta edición, por lo cual, en cada una de ellas, sólo se indicará la página.

octubre...

Salvo Lima en Rock, todas las ediciones de mis libros han sido hechas por mí. He recurrido a préstamos y a créditos para hacerlo. Gracias al fervor de mi hermana nadie puede sacarme la vuelta con las regalías de mis libros. (28-29)

Julio Ramón Ribeyro manifiesta que

[e]llo tendría que preguntárselo a mis editores, pero éstos generalmente son muy parcos sobre el asunto. Supongo que mi mayor tiraje habrá sido de unos diez mil ejemplares, cuando gané un premio Populibros con mi novela Los geniecillos dominicales. El más bajo fue mi libro de cuentos Los gallinazos sin plumas que, a mi juicio, fue tirado a dos mil.

Han sido reeditadas mis novelas Crónica de San Gabriel (en Chile) y Los geniecillos (en México).

Crónica de San Gabriel fue traducida al francés, alemán y holandés. Mis cuentos han tenido más suerte, pues aparte de esos idiomas han aparecido, sea en volumen o sueltos, en italiano, inglés y rumano.

Nunca he sido mi propio editor. (21-22)

Carlos Eduardo Zavaleta declara que

[d]e las novelas y tomos de cuentos, el tiraje más bajo ha sido de mil y el más alto de cinco mil. La batalla, El Cristo Villenas, y Vestido de luto se han reeditado en el Perú, México y Uruguay. Sólo he visto unos pocos cuentos míos traducidos al francés, inglés y alemán.

¡Claro que he sido mi propio editor y vendedor de libros! Y por lo general entonces he ganado más que al entregarme en manos de los editores. Desde Vestido de luto, sin embargo, me han faltado tiempo y coraje para recorrer las calles, tocar las puertas y ofrecer un libro mío o de un compañero de generación. (...) Vender libros, inclusive en

el Perú, es algo más o menos fácil. Lo difícil es mantener la vocación del artista literario en un medio adverso o impasible frente a la cultura como el nuestro. (15-16)

Por otro lado, nos interesa dilucidar el porqué de la apatía del lectorado hacia la generación. He aquí los resultados. Mario Vargas Llosa en el Congreso del P.E.N. Club, en Nueva York, en 1966 declara que

[m]ás de la mitad del país está compuesta de analfabetos. Es decir, de gentes que no saben leer ni escribir y para las cuales necesariamente la literatura no significa absolutamente nada. Queda otra mitad, de la cual una gran parte, una enorme parte, está compuesta por gente que vive en condiciones tales, que lleva una vida dura y asfixiante, que los sitúa al margen de la cultura. (...) Queda así una minoría de gente que ha recibido alguna instrucción, que está en condiciones materiales de comprar libros, que podría financiar y alimentar una cultura. Pero, paradójicamente, y a diferencia de lo que ocurre incluso en muchos otros países latinoamericanos, esa minoría, esa clase dirigente peruana, no ha tenido ni el interés ni la curiosidad de la cultura. Y ha tenido, en cambio, frente a la cultura, una desconfianza tradicional.³²⁵

Mirko Lauer, en Literatura y sociedad en el Perú, asevera que

si nosotros pensamos lo que era la clase instruida de los años 50, y lo que es dentro de esa clase instruida la clase compradora,

³²⁵ Mario Vargas Llosa, Mundo Nuevo, París, #5, noviembre de 1966, 27. Citado de Narrativa peruana: 1950/1970 7-8.

lo que ofrece la narrativa peruana es realmente muy poco, porque es obvio que para los lectores leer sobre el campo de Cajamarca, sobre Puquio o estas pequeñas historias marginales como en el caso de los narradores pre-Vargas Llosa, no tiene mayor interés y por lo tanto no se percibe su importancia. (40) (...) Para la clase dominante urbana de Lima, para este público, ni los problemas del indigenismo, ni los problemas marginales de los narradores anteriores a Vargas Llosa, les resultan realmente interesantes. (41)

Cornejo Polar señala que el resultado de la rápida modernización de la narrativa, combinada con la incipiente industria editorial, crea una problemática de recepción:

El grupo del 50 presenta una modernización del relato a partir de las técnicas que ya se han mencionado: la nueva novela norteamericana y la novela francesa más reciente. Esta modernización del relato creo que suponía un público especializado que no existía. Existía un público habituado a un relato mucho más simple, sin fragmentaciones, sin trabajo de tipo estructural y de tipo comparativo, y creo que además de la frustración política de esa generación, se puede hablar también de una frustración frente al aparato productivo de la literatura (no se desarrolla una industria editorial en el Perú que pueda absorber esta producción), y frente al anacronismo del lector que no acepta los experimentos de Zavaleta, por ejemplo, y que en cierto sentido más bien, un poco que se los toma en broma en sus primeros años, como algo ilegible, como algo demasiado sofisticado.³²⁶

Concluimos que, si bien la narrativa de "Palermo"

³²⁶ Cornejo Polar, Literatura y sociedad en el Perú 38.

es de transición, esto no explica la indiferencia del grupo lector. Opinamos que el núcleo del problema radica en la distancia entre el sector burgués peruano y el sector demográfico marginal. La burguesía rechaza el retrato que hacen de ellos los palermistas y, por otra parte, tampoco pueden identificarse con los personajes marginales. O de otro modo, la narrativa de "Palermo" no invita al receptor burgués a "gozar mediante una lectura relajada" sino que lo incomoda, lo preocupa y, a veces, hasta lo desquicia. La narrativa de "Palermo" abofetea la indiferencia del lector pasivo.

Además, la poca difusión internacional ha privado a este corpus narrativo del "status" necesario para lograr la aceptación de la snob burguesía peruana.

Bibliografía

- Adán, Martín. La casa de cartón. Lima: Ediciones Peisa, 1984.
- Aguilar Derpich, Juan. Catacumbas del APRA: vivencias y testimonios de su clandestinidad. Lima: Ediciones del Recuerdo, 1984.
- Alavi, Hamza, Teodor Shanin. Introduction to the Sociology of "Developing Societies". New York: Monthly Review Press, 1982.
- Aldrich, Earl M. Jr. "Aspectos del cuento contemporáneo peruano." El cuento hispanoamericano ante la crítica. Dirección y prólogo, Enrique Pupo Walker. Madrid: Editorial Castalia, 1973. 322-337.
- . The Modern Short Story in Perú. Madison: The U of Wisconsin P, 1966.
- Amorós, Andrés. Introducción a la novela contemporánea. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- Anderson Imbert, Enrique. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1979.
- Apuleius. The Golden Ass. London: Published by David Nutt in the Stand, 1893.
- Archetti, Eduardo P., Paul Cammack, Bryan Roberts, comps. Sociology of "Developing Societies": Latin America. New York and London: Monthly Review Press, 1987.
- Arguedas, José María. Formación de una cultura nacional indoamericana. 3era ed. México: Siglo XXI, Editores 1981.
- . Los ríos profundos. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.
- . Yawar fiesta. Austin: U of Texas P, 1985.

- . El zorro de arriba y el zorro de abajo. Lima: Editorial Horizonte, 1986.
- Asad, Talal, comp. Anthropology and the Colonial Encounter. New Jersey: Humanities Press, 1988.
- Bakhtin, Mikhail. "From the Prehistory of Novelistic Discourse." The Dialogic Imagination. Michael Holquist, comp. Austin: U of Texas P, 1985. 41-83.
- . Rabelais and his World. Bloomington, Indiana: Indiana UP, 1984.
- . Speech Genres & Other Late Essays. Austin: U of Texas P, 1987.
- Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Editorial Planeta, 1970.
- Barrig, Maruja. Cinturón de castidad: la mujer de clase media en el Perú. Lima: Mosca Azul Editores, 1979.
- . "Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana." Hueso Húmero 9 (abril-junio 1981): 73-89.
- Barthes, Roland. El grado cero de la escritura. 4ta. Ed. México: Siglo XXI Editores, 1980.
- , A.J. Greimas, Umberto Eco, et al. Análisis estructural del relato. 3era. Ed. Puebla: Premia Editora de Libros, S.A., 1984.
- Bendezú Neyra, Guillermo. Argot limeño o jerga criolla del Perú. Lima: Empresa Editora Lima, 1984.
- Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Berreman, Gerald D. "Ethnography: Method and Product." Introduction to Cultural Anthropology. James A. Clifton, comp. New York: Houghton Mifflin Company, 1968. 337-373.
- Bourricaud, François. Power and Society in Contemporary Peru. New York: Praeger Publications, 1970.
- Buñuel, Luis, dir. The discreet Charm of the Bourgeoisie. Greenwich Film Production, 1972.

- Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias. Montevideo: Editorial Arca, 1967.
- Castro Arenas, Mario. La novela peruana y la evolución social. 2da ed. Lima: José Godard, 1960.
- Castro Klarén, Sara. El mundo mágico de José María Arguedas. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
- Clark, Katerina, Michael Holquist. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard UP, 1984.
- Congrains Martín, Enrique. Kikuyo. Lima: Populibros Peruanos, 1955.
- . Lima, hora cero. Lima: Populibros Peruanos, 1954.
- . No una sino muchas muertes. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- Cornejo Polar, Antonio. La cultura nacional: problema y posibilidad. Lima: Lluvia Editores, 1981.
- . "Los geniecillos dominicales: sus fortunas y adversidades." La novela peruana: Siete estudios. Lima: Editorial Horizonte, 1977. 145-158.
- . Los universos narrativos de José María Arguedas. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. Poética e ideología en José Carlos Mariátegui. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1983.
- Delgado, Washington. Entrevista personal. Lima, enero de 1987.
- . Historia de la literatura republicana. 2da ed. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1984.
- Dellepiane, Angela B. Sábato: un análisis de su narrativa. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970.
- Desan, Philippe, Priscilla Parkhurst Ferguson, Wendy Griswold. "Mirrors, Frames, and Demons: Reflections on the Sociology of Literature." Literature and Social Practice. Chicago and London: U of Chicago P, 1989.

- Diez-Canseco, José. Duque. Lima: Ediciones Peisa, 1973.
- Eagleton, Terry. Literary Theory: an Introduction. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Eakin, Paul John. Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self Invention. Princeton: Princeton UP, 1985.
- Eliade, Mircea. Mito y realidad. Barcelona: Editorial Labor, 1968.
- Escajadillo, Tomás Gustavo. "Diez-Canseco: un precursor no reconocido." Presencia de Lima en la literatura. Lima: DESCO Centro de Estudios Y Promoción del Desarrollo, 1986. 29-39.
- . "Sebastián como narrador, no como estatua." Revista Peruana de Cultura 7-8 (junio 1966): 98-129.
- Fabian, Johannes. Time and the Other: How Anthropology Makes its Object. New York: Columbia UP, 1983.
- Fernández Moreno, César, comp. América Latina en su literatura. México: Siglo XXI Editores, 1972.
- Ferreras, Juan Ignacio. Fundamentos de sociología de la literatura. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- Fisher, Michael M.J. "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory." Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. James Clifford, George E. Marcus, comps. Berkeley: U of California P, 1986. 194-233.
- Foster, George M., Robert V. Kemper, comps. Anthropologists in Cities. Boston: Little Brown and Co., 1974.
- Foucault, Michel. The Archeology of Knowledge and Discourse on Language. New York: Pantheon Books, 1972.
- . Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. New York: Vintage Books, 1965.
- Freud, Sigmund. Civilization and its Discontents. New York: W.W. Norton and Co. Inc., 1961.

---. The interpretation of Dreams (1900). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 5 London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953. 24 vols.

Gálvez, José. Una Lima que se va. Lima: Editorial Universitaria, 1965.

Geertz, Clifford. "The Way We Think Now: Toward an Ethnography of Modern Thought." Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology. New York: Basic Books, Inc., 1983. 147-163.

Gerdes, Dick Charles. "La obra literaria de Julio Ramón Ribeyro en la novelística peruana contemporánea." Diss. U of Kansas, 1976.

Gilbert, Dennis. "Cognatic Descent Groups in Upper-Class Lima (Peru)." American Ethnologist 8.4 (November 1981): 739-757.

Gogol, Nikolai. The Collected Tales and Plays of Nikolai Gogol. New York: Pantheon Books, 1964.

Goldmann, Lucien. "El estructuralismo genético en la sociología de la literatura." Literatura y sociedad. Roland Barthes, Henri Lefebvre, Lucien Goldmann et al. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A., 1969. 205-234.

---. Towards a Sociology of the Novel (London: Tavistock Publications, 1977.

González Vigil, Ricardo. "La narrativa peruana después de 1950." Lexis 8.2 (1984): 227-248.

Gutiérrez Correa, Miguel. Entrevista personal. Lima, enero de 1987.

---. El mundo dividido de la generación del 50. Ms., 1987.

Haim, André. Adolescent Suicide. New York: International UP, 1974.

Halliday, M.A.K. "Text as Semantic Choice in Social Contexts." Grammars and Descriptions: Studies in Text Theory and Text Analysis. Teun Van Dijk, János S. Petőfi, comps. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1977. 176-225.

- Heilbrun, Carolyn G. Writing and Sexual Difference. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Higgins, James. A History of Peruvian Literature. Great Britain: Francis Cairns Publications Ltd., 1987.
- Holub, Robert. Reception Theory: a Critical Introduction. New York: Methuen, 1984.
- Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. London: Methuen, 1985.
- Huxley, Aldous. Brave New World. New York: Modern Library, 1956.
- Kimball, Solon T., James B. Watson, comps. Crossing Cultural Boundaries: The Anthropological Experience. San Francisco: Chandler Publishing Co., 1972.
- Knapp, Bettina. Maurice Maeterlinck. Boston: Twayne Publishers, 1975.
- Lamana, Manuel. Existencialismo y literatura. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Langness, L.L., Gelya Frank, comps. Lives: An Anthropological Approach to Biography. Novato, California: Chandler and Sharp Publishers, Inc., 1986.
- Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1966.
- Literatura y sociedad: narración y poesía en el Perú, un debate. Mario Montalbetti, moderador. Vol.2 Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1982. 2 vols.
- Lobo, Susan. A House of My Own: Social Organization in the Squatter Settlements of Lima, Perú. Tucson, Arizona: U of Arizona P, 1982.
- Losada, Alejandro. Creación y Praxis: la producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976.
- Luchting, Wolfgang, comp. Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen. Lima: Editorial Ecoma, 1977.

- . Julio Ramón Ribeyro y sus dobles. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.
- . "¿Machismus moribundus?" Pasos a desnivel. Caracas: Monte Avila Editores, 1971. 225-274.
- Malinowski, Bronislaw. Argonauts of the Western Pacific. New York: E. P. Dutton & Co., 1961.
- Mariátegui, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima: Amauta, 1986.
- Marín, Gladys C. La experiencia americana de José María Arguedas. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1973.
- Memmi, Albert. The Colonizer and the Colonized. Boston: Beacon Press, 1965.
- Monsiváis, Carlos. Escenas de pudor y liviandad. México: Editorial Grijalbo, 1988.
- Moran, Barbara, Vivian Gornick. Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerless. New York, London: Basic Books Inc., 1971.
- Mournier, Emmanuel. Introducción a los existencialismos. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967.
- Núñez, Estuardo. La literatura peruana en el siglo XX. Lima: Editorial Pormaca S.A., 1965.
- Oquendo, Abelardo, comp. Narrativa peruana 1950/1970. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Ortega, Julio. La cultura peruana: experiencia y conciencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Oviedo, José Miguel. "El cuento contemporáneo del Perú." Narradores peruanos. 2da ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1976. 9-29.
- . Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1982.
- Palma, Ricardo. Tradiciones completas. Madrid: Aguilar, 1968.

- Palmer Scott, David. Peru: the Authoritarian Tradition. New York: Praeger Scientific Publishers, 1980.
- Pérez-Rioja, José. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid: Editorial Tecnos, 1971.
- Portocarrero Maisch, Gonzalo. De Bustamante a Odría: El fracaso del frente democrático nacional, 1945/1950. Lima: Mosca Azul Editores, 1983.
- Primer encuentro de narradores peruanos. Lima: Latinoamericana Editores, 1969.
- Rama, Angel. Más allá del Boom: Literatura y mercado. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.
- Reisz de Rivarola, Susana. Teoría literaria: una propuesta. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 1987.
- . Seminario. "Escritura literaria, ficción y poesía: temas y problemas de teoría literaria en el contexto de la literatura hispanoamericana contemporánea." The Graduate School and University Center of CUNY. Nueva York, 4 de noviembre de 1988.
- Reynoso, Oswaldo. El escarabajo y el hombre. Lima: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1970.
- . Los inocentes. Lima: Ediciones Narración, 1961.
- . En Octubre no hay milagros. Lima: Ediciones Kantus, 1986.
- Ribeyro, Julio Ramón. Las botellas y los hombres. Lima: Populibros Peruanos, 1964.
- . Cambio de guardia. Lima: Milla Batres Editorial, 1976.
- . Crónica de San Gabriel. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1960.
- . Cuentos de circunstancias. Lima: Nuevos Rumbos, 1958.
- . "Discusión de la narración peruana." La Gaceta de Lima (junio-agosto 1960): 10-11.
- . Los gallinazos sin plumas. Lima: Círculo de

Novelistas Peruanos, 1955.

- . Los geniecillos dominicales. Barcelona: Tusquets Editores, 1983.
 - . La juventud en la otra ribera. Barcelona: Editorial Argos Vergara, S.A., 1983.
 - . La palabra del mudo. 3 vols. Lima: Editorial Milla Batres, 1973-77.
 - . Prosas apátridas. Barcelona: Tusquets Editores, 1975.
 - . Tres historias sublevantes. Lima: Editorial Mejía Baca, 1964.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Julio Ramón Ribeyro o el placer de contar." Cielo Abierto 9.25 (julio-septiembre 1983): 2-10.
- Sábato, Ernesto. El túnel. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- Sade. "Sade II: Thievery, Prostitution." Sade, Fourier, Loyola. Roland Barthes, comp. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1989. 168.
- Said, Edward. Orientalism. New York: Vintage Books, 1979.
- Salazar Bondy, Sebastián. Alférez Arce. Teniente Arce. Capitán Arce. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969.
- . Dios en el cafetín. Lima: Populibros Peruanos, 1964.
 - . Lima la horrible. Lima: Ediciones Peisa, 1974.
 - . Náufragos y sobrevivientes. Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955.
 - . Pobre gente de París. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1958.
 - . El señor gallinazo vuelve a Lima. Lima: Ediciones de la Pelota de Trapo, 1961.
- Sammons, Jeffrey L. Literary Sociology and Practical Criticism. Bloomington and London: Indiana UP, 1977.

- Segre, Cesare. Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Saville-Troike, Muriel. The Ethnography of Communication. Baltimore: U Park P, 1982.
- Schlieben-Lange, Brigitte. Iniciación a la sociolingüística. Madrid: Gredos, 1977.
- Soto, Hernando de. The Other Path. New York: Harper Row Publishers, 1989.
- Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- Varallanos, José. El cholo y el Perú. Buenos Aires: Imprenta López, 1962.
- Varela Jácome, Benito. Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona: Ediciones Destino, 1967.
- Vargas Llosa, Mario. "¿Un champancito hermanito?" Antología general de la prosa en el Perú. Vol. 3. Lima: Ediciones Edubanco, 1986. 503-507. 3 vols.
- . "Pero ¿qué diablos quiere decir pornografía?" Expresso 13 de febrero de 1966.
- . "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú." Revista Peruana de Cultura 7-8 (junio 1966): 25-54.
- Vidal, Luis Fernando. Prólogo. El Fuego y la rutina. Carlos Eduardo Zavaleta. Lima: Editorial Peisa, 1976. 7-14.
- , Tomás Escajadillo, y Abelardo Sánchez León. Presencia de Lima en la literatura. Lima: DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1986.
- Villanueva, Victor. La tragedia de un pueblo y un partido. Lima: s.e., 1956.
- Whitman, Jon. Allegory. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1987.
- Williams, Raymond. The Country and the City. New

York: Oxford UP, 1973.

Zavaleta, Carlos Eduardo. Los aprendices. Lima: Mosca Azul Editores, 1977.

---. La batalla y otros cuentos. Lima: Ediciones Peruanas, 1954.

---. El cínico, Juegos Florales. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Publicaciones del Instituto de Periodismo, 1948.

---. El Cristo Villenas. Lima: Lluvia Editores, 1983.

---. "Entre dos mareas, Ulises y Finnegans Wake." Cielo Abierto 7.20 (abril-junio 1982): 7-17.

---. "El influjo de James Joyce sobre William Faulkner." Oráculo 5 (junio 1982): 42-60.

---. Los Ingar. Lima: Lluvia Editores, 1983.

---. La marea del tiempo. Lima: Lluvia Editores, 1982.

---. Muchas caras del amor. Lima: Lluvia Editores, 1984.

---. "Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio." Cuadernos Hispanoamericanos 382 (agosto 1975): 1-10.

---. Niebla cerrada. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1970.

---. Retratos turbios. Lima: Ediciones Peisa, 1982.

---. Un día en muchas partes del mundo. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1979.

---. Un herido de guerra. Lima: Lluvia Editores, 1987.

---. Unas cuantas ilusiones. Lima: Lluvia Editores, 1986.

---. Unas manos violentas. Lima: Ediciones Peruanas, 1958.

---. Vestido de luto. Lima: Editorial Mejía Baca, 1961.